SUFISMO Y SURREALISMO

ISBN: 978-84-96327-50-4
Depósito legal: -

Adonis

SUFISMO Y SURREALISMO

Traducción del árabe y Nota introductoria de
José Miguel Puerta Vílchez

SUMARIO

Nota introductoria 9
Introducción 15

I
Sufismo y surrealismo

El conocimiento 49
La imaginación 90
El amor 115
La escritura 137
La dimensión estética 167
Lo diferente armónico 203

II
Lo invisible visible

La escritura de al-Niffari
o la poética del pensamiento 219
Visión e imagen: entre el ojo del rostro
y el ojo del corazón 230
La creación y la forma 249
Rimbaud, oriental y sufí 270

Apéndice I

Selección de textos surrealistas 299

Apéndice II

Selección de fuentes bibliográficas

Acerca del surrealismo 333
Libros 333
Revistas 334

Otras referencias bibliográficas 334
Textos no árabes 334
Textos árabes 337

NOTA INTRODUCTORIA

Sufismo y surrealismo [1] pertenece a la nutrida obra ensayística de Adonis (n. Qasabín, Siria, 1930) [2], de la que solo estaban disponibles hasta ahora en castellano *Introducción a la poesía árabe* (1971) y *La poética árabe* (1985), traducidas ambas por Carmen Ruiz Bravo y publicadas conjuntamente en un mismo volumen con el título de *Poesía y poética árabes* (Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997), obras con las que el texto que aquí presentamos guarda una honda relación concep-

---

[1] Fue editado por primera vez en árabe en Beirut-Londres, Dar al-Saqi, 1992, en versión inglesa de Judith Cumberbatch. Nuestra traducción está realizada a partir de la edición original árabe, y emplea un sistema de transliteración simplificado y sin signos diacríticos, en consonancia con los libros de esta colección.

[2] De la veintena de poemarios publicados por Adonis, cuya actividad creadora y teórica no ha hecho sino incrementarse con los años —varios son los títulos que ha sacado a la luz en este último año 2007-2008—, pueden leerse en español: *Canciones de Mihyar el de Damasco* (tr. de Pedro Martínez Montávez, Madrid, IHEC., 1968, y tr. completa con Rosa Isabel Martínez Lillo en Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1997), *Epitafio para Nueva York. Marraquech. Fez* (tr. de Federico Arbós, Madrid, Hiperión, 1987), *Libro de las huidas y mudanzas por los climas del día y la noche* (tr. de Federico Arbós, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1993), su monumental *El libro (I)* (tr. de Federico Arbós, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2005), «Calendario del año sideral 2001», en *Autodafé, revista del Parlamento Internacional de los Escritores,* nº 2 (tr. de Federico Arbós, Barcelona/Vitoria, 2001, pp. 9-23), *Éste es mi nombre* (tr. de Federico Arbós, Madrid, Alianza, 2006), *Homenajes* (tr. de Mª Luisa Prieto, Madrid, Libertarias, 1995) y *Primer cuerpo… último mar* (tr. de Rosa Isabel Martínez Lillo, Madrid, Huerga y Fierro-Sirio, 2007).

tual[3]. Escrito en plena madurez literaria e intelectual del autor, *Sufismo y surrealismo* es un libro especialmente querido para Adonis, en el que ofrece al público árabe una nueva lectura de la tradición sufí desde la perspectiva de los escritores surrealistas franceses y al lector occidental una visión en clave sufí del más genuino surrealismo, sorprendiéndonos con las similitudes que hermanan ambas experiencias. Adonis, que deja de lado la cuestión de las influencias o de la anterioridad de unas culturas sobre otras, asume en esta obra la tarea del ensayista, ordenando temas e ideas, argumentando sus tesis, citando puntualmente sus fuentes, pero sin caer en el academicismo y comprometiéndose en todo momento con la radical renovación personal y colectiva que tanto el surrealismo como el sufismo representan en sus respectivos tiempos y culturas. Con su pulcra y precisa prosa se adentra en temas cardinales como los del conocimiento, la imaginación, el amor, la escritura (donde relaciona la escritura involuntaria surrealista con el *xath* o expresión teopatíca sufí), más las dimensiones estética y de armonización entre los contrarios. Añade también, en una segunda parte, sugestivos ensayos sobre los problemas de la imagen y la creatividad en la cultura árabe, así como sobre la obra del singular pensador sufí

[3] La producción ensayística de Adonis es, en efecto, tan prolífica como la poética y, además de estos y otros libros sobre teoría y crítica poética, que es la temática predominante en sus ensayos, destacaremos aquí su extensa tesis *al-Zábit wa-l-mutahawwil (Lo inamovible y lo mudable)* (Beirut, Dar al-'Auda, 1974-1979, 3 vols.; reed., revisión y adición de un 4º vol. en Beirut-Londres, Dar al-Saqi, 2001), en la que analiza críticamente la cultura árabe islámica a través de la generalidad de sus textos de índole teológica, filosófica y literaria, evidenciándose, de un lado, la amplísima gama de lecturas del autor y, de otro, la perspectiva en que se sitúa su estudio sobre el sufismo y el surrealismo, en cuanto experiencias ambas para él del cambio y la creación tanto en el lenguaje como en lo individual y colectivo.

iraquí del siglo x al-Niffari y sobre el más auténtico y oriental Rimbaud. Lo que fascina a Adonis de todo ello, y que lo lanza a esta arriesgada y compleja inmersión en el proceloso océano textual de sufíes y surrealistas, es el enorme poder transformador y existencial que unos y otros encontraron en la palabra, y el convertir la escritura —como él trata de hacer en su práctica poética— en una experiencia vital de disolución del yo en el otro y en lo absoluto, de aproximación siempre diferente a los misterios del ser y del mundo, y en un vehículo para transitar del ámbito de lo superficial y común al de lo invisible e insólito.

José Miguel Puerta Vílchez

A mi hermana Fátima
en la que veo la imagen de mi padre,
y a Muhammad Sáleh,
el fiel compañero de su vida, y mi amigo.

Adonis
Budapest, julio de 1991

INTRODUCCIÓN

I

Sufismo y surrealismo es un título que probablemente provoque el rechazo, o cuanto menos la objeción, no solo de quienes se interesan por el surrealismo, sino también de los interesados por el sufismo. Sea el interés de unos u otros negativo o positivo, la mera reunión de ambos términos es ya quizá motivo de extrañeza.

La objeción fundamental que puede esgrimirse es que el sufismo es una forma de religiosidad y se dirige, por tanto, hacia la salvación religiosa, mientras que el surrealismo es un movimiento ateo que no aspira a ninguna salvación celestial. ¿Cómo reunir, pues, religión y ateísmo? Sin embargo, esta objeción es pertinente solo en apariencia, puesto que no anula en el fondo la posibilidad de acercamiento o encuentro existente en numerosos aspectos de la senda cognoscitiva que siguen tanto el sufismo como el surrealismo. Además, el ateísmo no presupone necesariamente el rechazo del sufismo, de la misma manera que el sufismo no conlleva por necesidad la fe en la religión tradicional, ni la fe tradicional en la religión.

Semejante objeción ofrece, con todo, la importante ventaja de impulsar al investigador a revisar la definición y significado divulgados sobre el sufismo y entenderlo bajo una nueva luz. Y lo mismo sucede respecto al surrealismo, ya que puede decirse que Dios, en el sentido religioso tradicional, carece de toda pre-

sencia en la experiencia surrealista, cosa que afirmaba el propio André Breton al manifestar que lo sagrado en que él creía no es religioso, o que es ajeno a la religión. Pero Dios, en el sentido religioso tradicional, tampoco tiene presencia alguna en la experiencia sufí. Digamos que la presencia de Dios en el sufismo no está separada o abstraída de la existencia, como sucede en la visión religiosa tradicional, sino que es una presencia de unión con la existencia, una presencia de identificación y unidad. Para el sufismo, Dios no es el Uno más que por ser el Múltiple. Él es, respecto a la existencia, «el punto supremo», en expresión de Breton, el punto en el que se unen lo que denominamos materia y aquello a lo que llamamos espíritu, disolviéndose las contradicciones. Él no es el Uno que crea la existencia desde fuera y sin contacto con ella, sino que es la existencia misma en su dinamismo e infinitud. No está en el cielo ni en la tierra. Es a la vez el cielo y la tierra, unidos. El viaje hacia Él no requiere que salgamos de la existencia, ni de nosotros mismos, al contrario, lo que requiere es que nos adentremos más y más en la existencia y en nosotros mismos. La infinitud no se encuentra fuera de la materia, sino dentro de ella: la infinitud es el mismo ser humano y es la misma materia. Él está en algún lugar, pero dentro del lugar. Él es otro país, mas un país que se encuentra en nuestro derredor y en nuestro interior.

De este modo, al hablar sobre el sufismo hemos de hacer caso omiso al discurso predominante acerca del mismo y, en especial, a las interpretaciones sectarias que de él, o a propósito de él, se han realizado. Para ello, hemos de partir del origen. Originalmente, el término «sufí» va ligado a lo invisible y lo oculto. Lo que lleva hasta el sufismo es la incapacidad de la razón (y de la norma religiosa) para responder a muchas de las

preguntas profundas que se plantea el ser humano, así como la incapacidad de la ciencia. El ser humano se siente acuciado por problemas incluso cuando todos los problemas racionales, normativo-religiosos y científicos han sido subsanados, o cuando todos los problemas se han solucionado por medio de la razón, de la norma religiosa y de la ciencia. Pero lo que no ha sido solucionado (o es insolucionable), lo que no ha sido conocido (o es incognoscible) y lo que no ha sido dicho (o es indecible), es lo que conduce al sufismo. Y eso mismo explica también el nacimiento del surrealismo. En efecto, lo primero que reclamó para sí el surrealismo fue su condición de movimiento que pretendía decir lo que no había sido dicho, o lo que es indecible.

La esfera del sufismo es, pues, a mi entender, la de lo indecible, la de lo invisible, la de lo desconocido. El fin último que persigue el sufí es diluirse en lo oculto, o sea, en lo absoluto, que es justamente lo mismo que pretende el surrealismo. Pero lo importante aquí no es la identidad de ese absoluto, sino el movimiento de fusión con él, el camino que conduce hasta él, trátese del absoluto de Dios, de la razón, de la materia, del pensamiento, del espíritu, etc. En todos los casos se produce siempre un retorno al origen de la creación, cualquiera que sea dicho origen. Es un retorno que supone la transformación de quien retorna al origen y, al mismo tiempo, su mezcla con él. Dicho de otro modo, el origen permanece siendo él mismo mientras se manifiesta a través de sus criaturas y mientras sus criaturas retornan a él.

2

Guy-René Doumayrou distingue con rapidez en un artículo entre surrealismo y esoterismo, diciendo que el primero es un movimiento que busca la iluminación a través de una luz invisible, la luz del «espíritu», o del pensamiento, y que aspira a descubrir la verdadera acción de dicho pensamiento, mientras que lo que pretende el segundo es descubrir las funciones ocultas de la naturaleza[1]. El primero se esfuerza en «restituir la libertad al pensamiento», en tanto que el segundo trata de conseguir «la liberación espiritual». Para este autor, «el punto supremo» del que habla Breton no es místico, como vendría a demostrarlo, según él, esta cita: «es evidente que este punto —dice Breton—, en el que deben deshacerse todas las contradicciones que nos consumen y nos hacen sentirnos desgraciados, y que en mi libro *El amor loco* he denominado «el punto supremo», en recuerdo de un hermoso lugar de los Alpes Bajos, no puede considerarse místico de ningún modo»[2]. Aunque lo más probable es que aquí la palabra «místico» tenga el sentido de «esotérico», a juzgar por el contexto y por el uso que hace de ella Breton.

---

[1] Doumayrou, Guy-René, «Surréalisme, Esotérisme», *Docsur,* nº 8, abril, París, 1989. Esta edición, que no supera las 350 copias impresas, solo se distribuyó entre los miembros de la asociación «Actuel» y entre algunos colaboradores de la misma. Agradezco aquí al profesor Abddelkáder El Yanabi que me brindara la oportunidad de conocer este artículo.

[2] Breton, André, *Entretiens,* Gallimard, París, 1952, p. 151.

Doumayrou escribe asimismo que el surrealismo se sintió subyugado desde su aparición por las imágenes que emanan espontáneamente del sueño y por el automatismo verbal o plástico, hasta el punto de que los surrealistas organizaban, incluso, prácticas programadas, que alcanzaron su apogeo con Robert Desnos, que era capaz de dormirse a voluntad hasta en un ruidoso café. El poeta Aragon describe dichas prácticas como «experiencias asombrosas, que, a pesar del psicoanálisis, casi podríamos considerar metafísicas»[3]. Para Doumayrou, lograr la «verdadera función del pensamiento» a través del «automatismo psicológico», que se sitúa al margen de toda censura practicada por la razón y de toda intención estética o ética, será hasta el final la obsesión del surrealismo, tanto a título individual como colectivo, especialmente en todo lo relacionado con descubrir las posibilidades de liberar al inconsciente por los canales de la vida cotidiana. El surrealismo se preocupa profundamente por lo irracional, añade este autor, pero no hasta el extremo de crear una fe, un dios o una teología, como intentaron hacer Michel Carrouges y Pierre Klossowski[4]. Para el surrealismo, además, la distinción entre lo imaginario y lo real carece de sentido. La realidad, tal como la entiende este movimiento, no es la realidad de las habituales ficciones del dualismo, sino que es la imaginación la que conduce a la conciencia al centro de las «vibraciones fundacionales» *(les vibrations fondatrices)*[5]. Se trata, por tanto —prosigue el mismo autor—, de un universo de vibraciones cuya existencia siempre ha sido constatada por los especialistas en auras. Algunos

[3] Aragon, Louis, «Une vague de rêve», *Commerce,* otoño, París, 1924.

[4] Doumayrou, Guy-René, *op. cit.,* p. 3.

[5] *Ibíd.,* p. 4.

sostienen, incluso, que toda persona está rodeada por tres niveles de vibración: color, propagación y significación. Aunque, «si hemos de creer a Carlos Castañeda y a su mago Yaqui, la percepción de estas cosas por una vía que no sea la de la casualidad requiere de un durísimo adiestramiento»[6]. René Doumayrou recuerda la relación establecida por Breton entre surrealismo y naturaleza, y se muestra de acuerdo con él al observar que para los surrealistas es difícil aceptar la idea de que la naturaleza es enemiga del ser humano, a pesar de que ellos mismos suponen que este último «perdió las claves que poseía de manera innata y lo mantenían en íntima comunicación con la naturaleza», por lo que desde entonces prueba inútilmente con otras claves[7]. «El conocimiento científico de la naturaleza sólo tendrá valor —agrega Breton— si se entra en contacto con la misma a través de métodos poéticos, incluso me atrevo a decir que a través de métodos míticos»[8].

René Doumayrou reconoce, finalmente, que la dimensión esotérica (hermética, oculta) y la dimensión cognoscitiva de la magia y del ocultismo aparecen en el segundo manifiesto surrealista, lo que explica por una crisis general de la humanidad; en dicho manifiesto, Breton llama la atención, en efecto, sobre la *«remarquable analogie»* (notable analogía) existente entre la finalidad que persigue el surrealismo y la buscada por la alquimia, puesto que «la piedra filosofal no es más que aquello que otorga a la imaginación del ser humano la posibilidad de vengarse de todas las cosas, tras siglos de domesticación del pensamiento y de loca sumisión. Por

[6] *Ibíd.,* p. 5.

[7] *Ibíd.,* p. 5; Breton, A., *Entretiens, op. cit.,* p. 248.

[8] Breton, A., *Ibíd.*

eso, aquí estamos nosotros de nuevo intentando liberar definitivamente la imaginación por medio de una perturbación prolongada, inmensa y estudiada de todos los sentidos»[9].

3

Me he detenido en el artículo de Doumayrou por ser el último en el que se aborda el tema de la relación del surrealismo con lo invisible o con el mundo oculto. En el surrealismo todo nos remite, en negativo o en positivo, a la profundidad y esencialidad de esta relación, pero a condición de que excluyamos de lo invisible y de lo oculto la dimensión religiosa tradicional. Y el sufismo, tal y como yo lo veo y como trato de presentarlo en este ensayo, carece, en sentido estricto, de dicha dimensión religiosa tradicional y se le contrapone, sobre todo en el nivel cognoscitivo. Aun así, pienso que la objeción que señalé al principio seguirá formulándose, puesto que el surrealismo es conocido como movimiento literario y artístico, poseedor de una producción en verso y en prosa, además de plástica, mientras que el sufismo es tenido por un movimiento eminentemente religioso, cuya producción solo se estudia como documento expresivo de sus ideas y creencias religiosas. Añádase, además, que entre uno y otro movimiento no existe, en general, cercanía alguna en cuanto al lenguaje, ni en cuanto al período histórico, ni en cuanto a la cultura. No obstante, lo que esta perspectiva deja al descubierto

[9] *Segundo Manifiesto Surrealista,* 1930; DOUMAYROU, R., *op. cit.,,* pp. 6-7.

es, en el fondo, la penuria crítica con que ha sido leído el sufismo y la penuria conceptual con la que se ha entendido, de la misma manera que evidencia, globalmente, el paupérrimo nivel teórico y cognoscitivo de los estudiosos de la cultura árabe, y la pobre imagen que dicha cultura nos ofrece de sí misma.

A pesar de lo dicho, me apresuro a advertir que con este trabajo no pretendo afirmar que el sufismo y el surrealismo son la misma cosa, ni que el primero, por ser una experiencia anterior en el tiempo, haya influido en el segundo de manera directa o indirecta. Lo que me propongo es constatar que en la existencia hay un lado oculto, invisible, desconocido, cuyo conocimiento no se logra por procedimientos lógico-racionales, y que el ser humano es, sin ese lado oculto y sin intentar acceder a él, un ser imperfecto existencial y cognoscitivamente hablando. Veremos también cómo los caminos que conducen a ese lado oculto son particulares y personales, y que, sobre la base de las premisas expuestas, podemos hallar parentescos y concordancias entre todas las tendencias que intentan asomarse a lo oculto y, especialmente, entre el sufismo y el surrealismo. Y es que las grandes experiencias consagradas al conocimiento del lado oculto de la existencia se encuentran, de un modo u otro, más allá de los lenguajes, de las épocas y de las culturas. Trataré de describir el encuentro que se produce entre el sufismo y el surrealismo y mostrar que cada uno de ellos recorre el mismo itinerario cognoscitivo, aunque con denominaciones diferentes y en pos de fines diferentes. El método es el mismo, por lo que al aplicarlo se producen muchas similitudes que nos llevan a afirmar que el surrealismo es un sufismo pagano, o sin dios, cuya finalidad consiste en la fusión con lo absoluto, de la misma manera que el sufismo es

un surrealismo basado en la búsqueda de lo absoluto y en la fusión con él.

Efectivamente, hay un momento en que el ser humano siente la necesidad de hablarle a alguien fuera de los libros, fuera de la razón y fuera de la ciencia. A un árbol, a una piedra, a una montaña, a un río. En ese momento, el ser humano siente que su pensamiento no se encuentra únicamente en su cabeza, sino en todo su cuerpo. A veces, puede encontrarse más en los pies que en la cabeza. El ser humano siente, entonces, que el pensamiento es esa unidad profunda existente entre dos cuerpos, no entre dos ideas, y que necesita mucho más la unión con una ola, por ejemplo, que hablar con otro ser humano. En tales instantes comprueba que la verdad no proviene de fuera, es decir, de los libros, de la norma religiosa, de la ley, de las ideas o de las consignas, sino de dentro, de la experiencia vital, del amor y de la comunicación activa con las cosas y con el universo. Se le evidencia que el ser humano tiene sed eterna de corporizar y de corporizarse, no de amputar ni de ser amputado. Tiene sed de unirse, no de aislarse, y de cooperar, no de dominar. Está convencido de que si Dios estuviese fuera de la existencia y su único contacto con ella se redujera al acto de crearla y vigilarla, este mundo no sería más que una esfera de polvo que no merecería existir, o, mejor dicho, que no merecería que en ella viviese esa gran criatura que es el ser humano. Una criatura que, a pesar de todo, será más importante que el Creador. Huelga proclamar aquí que si la existencia no fuese más que paraíso o infierno, solo sería una apuesta, una ridícula y estúpida apuesta impropia del ser humano.

En momentos así, el ser humano se siente todavía más convencido de que en su interior hay un océano ilimitado, aunque cercado y contenido por todo tipo

de diques y presas, y de que su vida seguirá siendo espuma si no se sumerge, una vez destruidos esos diques y presas, hasta donde pueda ver lo que nunca vio (lo invisible), pensar lo que nunca pensó y sentir lo que se pensaba que nadie sentiría. La inmersión en ese océano hará que se le abra un mundo no limitado por las cosas, cuyos únicos límites son los del pensamiento y la imaginación.

Quizá sea éste el instante por antonomasia del amor, puesto que en el amor el hombre y la mujer superan su individualidad en una unidad en la que sienten que ambos son más que ellos mismos, que ambos son la realidad y lo absoluto, la existencia y lo que hay más allá de la existencia. Cada uno es manifestación para el otro, se le manifiesta a él, en él, desde él, sobre él, con él, y como si fuera él.

Ese instante es, precisamente, el lugar principal en el que el sufismo y el surrealismo se encuentran.

4

Ibn Taimía[10] emitió una fetua sobre los sufíes en la que dice lo siguiente:

> Puesto que sus actitudes son demoníacas, contradicen a los profetas —Dios Altísimo los bendiga—, como se ve en los escritos del autor[11] de *al-Futuhat al-Makkía*

[10] Ibn Taimía, Taqi d-Din (Carrahe [actual Turquía], 1263-Damasco, 1328): alfaquí, teólogo e imán hanbalí célebre por sus fetuas —o resoluciones jurídicas— y por sus escritos de carácter ortodoxo [N.T..].

[11] Se refiere al célebre sufí Ibn Arabí de Murcia (Murcia, 1165-Damasco, 1240) [N.T.].

> *[Las revelaciones de La Meca], Fusús al-hikam [Las perlas de la sabiduría]* y obras semejantes, en las que alaba a incrédulos como el pueblo de Noé, de Hud, de Faraón y otros, y menosprecia a profetas como el propio Noé, Abrahán, Moisés y Aarón. Dicho autor denigra a quienes los musulmanes tienen por loables maestros musulmanes, caso de al-Yunaid b. Muhammad y Sahl b. Abd Allah al-Tustari, y ensalza a quienes para los musulmanes son despreciables, verbigracia al-Hallach[12] y otros semejantes, tal como anota en sus endemoniadas y fantasiosas *Tayalliat [Manifestaciones]*[13].

Desde el punto de vista de Ibn Taimía, es decir, desde la visión literal-tradicional del texto coránico, podemos considerar esta fetua correcta. En el texto coránico, según lo entendieron los primeros musulmanes, y en el *Hadiz* [dichos y tradiciones atribuidos al Profeta], entendido a la manera externo-literal *(zahirí)* y legista de la tradición clásica, no existe fuente directa alguna de la óptica sufí. Al contrario, en dicha óptica todo se contradice en apariencia con el texto religioso, no solo en su mirada hacia el Creador, sino también en su mirada hacia la Creación.

El sufismo comprende e interpreta el texto religioso de una forma radicalmente distinta a como lo comprende la visión normativa-literalista. Incluso convierte al propio Profeta, en dicho y en hecho, en el principal modelo del sufí. Pero esto es otra cuestión.

---

[12] Los personajes citados son: al-Yunaid b. Muhammad (m. 910), asceta y místico de Bagdad, Sahl b. Abd Allah al-Tustari (m. 896), sufí nacido en Tustar (Irán) y muerto en el exilio en Basora (Iraq) y al-Hallach (857-992), uno de los más célebres místicos del islam, que murió ejecutado en la cruz.

[13] Ibn Taimía, *al-Fatawa* [Fetuas], 11/239, Riyad, 1382 H. (=1962-3).

Conviene seguir revisando aquí la idea que tenía Ibn Taimía del sufismo por ser un claro exponente de la visión tradicional de que venimos hablando. Ibn Taimía dividía el sufismo en dos clases: determinado y absoluto. A la primera clase corresponde

> la idea de los cristianos y de aquellos líderes religiosos renegados, maestros ascetas y sufíes ignorantes que se exceden al hablar de la unión [con Dios] como se une el agua con la leche, de inhabitación divina *(hulul)* y de la unión hipostática *(ittihad)* parcial.

La inhabitación absoluta *(al-hulul al-mutlaq)* —continúa Ibn Taimía—,

> consiste en pensar que Dios Altísimo, en sí mismo, está instalado en todas las cosas, idea que ya fue transmitida por los suníes y los antepasados a partir de los antiguos predeterministas *(yahmía).*

Pero, «lo que aducen esos [sufíes] —precisa— sobre la unión hipostática universal *(al-ittihad al-'amm)*, no conozco que tenga precedentes, excepto quienes niegan la existencia del Artífice, como el rey de los Cármatas[14]. Opinan, efectivamente, que la existencia de la Verdad [al-Haqq: Dios] es la misma existencia de la Creación y que la existencia de la Esencia de Dios, Creador de los cielos y de la tierra, es la misma existencia de las criaturas. No conciben que Dios Altísimo haya creado algo distinto de Él, ni que sea el Señor del Universo, ni que sea Quien se basta a sí mismo y que todo lo demás que no es Él esté necesitado [de Él]».

[14] Los Cármatas fueron un movimiento religioso, político y social de tendencia comunalista cuya fundación se atribuye a Hamdán Qarmat en el Iraq de finales del s. IX.

Estos sufíes se dividieron a su vez, —según Ibn Taimía— en tres corrientes:

> La que afirma que todas las esencias estaban establecidas previamente en la nada y que son eternas e imperecederas, incluso las de los animales, las plantas y los minerales, así como los movimientos y los reposos, y considera que la existencia de la Verdad emana sobre todas esas esencias, siendo la existencia de las mismas la existencia de la Verdad, aunque sus esencias no son la Esencia de la Verdad. Distinguen entre existencia *(uyud)* y durabilidad *(zubut):* con lo que eres en tu durabilidad, apareces en tu existencia, aseveran. La segunda corriente opina que la existencia de las cosas creadas es la misma existencia del Creador, y no otra cosa, ni nada distinto de Él. La tercera entiende que no hay nada, en absoluto, distinto ni diferente a Él, y que el siervo percibe lo distinto por estar cubierto por un velo, pero que si se elimina el velo verá que no hay nada diferente [de Él] y se le aclarará la cuestión[15].

Ibn Taimía cree que el extravío de los sufíes proviene de anteponer su interpretación analógica al texto revelado y de «seguir antes a su pasión *(hawa)* que al decreto divino, siendo que el gusto *(dhauq),* el sentimiento *(wachd)* y similares son según lo que ama y desea el siervo». Para Ibn Taimía esta es, además, la causa del extravío de todo el que se extravía[16]. La pasión es conjetura y deseo, es adorar al becerro[17]. Por eso los

---

[15] Ibn Taimía, *Machmuat al-rasail wa-l-masail [Colección de epístolas y cuestiones],* 1, El Cairo, 1910, pp. 172, 176-7.

[16] Ibn Taimía, *Risalat al-'ubudía* [Epístola sobre la condición de siervo], Damasco, 1926, p. 26.

[17] «Y, como castigo a su incredulidad, quedó empapado su corazón del amor al becerro» (*Corán,* 2, 93); «Y, si no te escuchan, sabe que no hacen sino seguir sus pasiones. Y ¿hay alguien más extraviado que quien sigue

sufíes desean, según Ibn Taimía, «escuchar poesía, voces e instrumentos musicales que estimulan el amor absoluto, un amor que no es específico de los creyentes, sino que lo comparten quienes aman al Misericordioso con los que aman a los ídolos, los crucifijos, la patria, los hermanos, los efebos o las mujeres, siguiendo sus gustos y sentimientos *(mawachid)* sin atender al Libro, ni a la *sunna* [la norma derivada de la tradición del Profeta], ni a lo establecido por los antepasados de la Comunidad»[18]. Dicho de otra manera, el sufismo adora a Dios no por medio de lo que Dios ha decretado y ordenado, sino «por las pasiones, las conjeturas y las innovaciones [heréticas]». De ahí que los sufíes suelan transgredir lo establecido, manifiesten su intención de contravenirlo o accedan a la invitación de infringirlo. Tienen la posibilidad, no obstante, de salvarse de la perdición a la que se exponen, «acatando el decreto de Dios» o «ateniéndose a la tradición [del Profeta]», puesto que la tradición «a decir del imán Málik, es como el barco de Noé, que quien en él montó se salvó y quien no lo hizo se hundió»[19].

En otro tratado, Ibn Taimía dice que los sufíes «se basan en la voluntad, que es necesaria, pero a condición de que sea la voluntad de adorar a Dios Único atendiendo a lo que Él decretó»[20]. Y agrega:

---

sus pasiones, sin ninguna dirección venida de Dios?» (*Corán,* 28, 50); «No siguen sino conjeturas y el deseo de sus almas, siendo así que ya les ha venido de su Señor la Dirección» (*Corán,* 53, 23); «Luego, te pusimos en una vía *(xaría)* respecto a la Orden. Síguela, pues, y no sigas las pasiones de quienes no saben» (*Corán,* 45, 18) [Utilizamos la traducción del *Corán* de Julio Cortés, Barcelona, Herder, 1999, aunque a veces introducimos algún cambio puntual para ajustar su versión al contexto de esta traducción (N.T.)].

[18] IBN TAIMÍA, *ibíd.,* pp . 27-28.

[19] *Ibíd.,* p. 30.

[20] IBN TAIMÍA, *Ma'arich al-wusul (Grados de la unión),* El Cairo, 1387 H., p. 13.

> Los *mutakallimíes* [teólogos escolásticos del islam] se basan en la reflexión teórica exigida por el conocimiento, lo cual es necesario, pero a condición de que sea el conocimiento transmitido por el Enviado [de Dios] y de reflexionar sobre las pruebas aportadas por el Enviado, que son los signos de Dios… Quien pide conocimiento sin voluntad, o voluntad sin conocimiento, está extraviado, lo mismo que quien pide una u otro sin seguir al Enviado, está perdido».

Ibn Taimía concluye diciendo que el islam gira en torno a dos fundamentos: «venerar a Dios Único, y venerarlo según lo que Él ha legislado, no con innovaciones [heréticas]»[21].

Esta fetua de Ibn Taimía a propósito del sufismo nos recuerda la recepción que tuvo el surrealismo en los medios culturales, que fue una mezcla de burla y asombro. En aquellos medios se decía de toda obra que se salía de las normas establecidas por la estética tradicional: ¡Es surrealista![22].

Ahora bien, en contra de lo dicho por Ibn Taimía, un sufí como Ahmad b. Muhammad b. Ayiba al-

---

[21] *Ibíd.,* p. 14.

[22] Básicamente, el surrealismo consistió en una nueva mirada hacia la civilización occidental desarrollada dentro del ambiente cultural nacido de la Primera Guerra Mundial. El movimiento fue fundado en 1920, en París, por cuatro poetas: Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon y Philippe Soupault. Desde ese momento, proclamaron su aversión hacia las costumbres y las tradiciones, y reivindicaron la necesidad de «cambiar la vida» y de rechazar los paradigmas y modelos, exaltando la vida y la libertad. Su obra, rebelde y violenta, estuvo acompañada de la búsqueda visionaria de lo que hay más allá de la realidad. De ahí que el surrealismo fuese algo más que una simple corriente literaria, fue un nuevo modo de concebir y entender la realidad. El movimiento surrealista propiamente dicho nació en 1924, cuando se unieron, a los cuatro poetas citados, Paul Éluard, Jacques Baron, Robert Desnos, Max Ernst, Pierre Unik, Roger Vitrac, André Navielle, André Masson y Antonin Artaud (cf. BARTOLI-ANGLARD, Véronique, *Le Surréalisme,* París, Nathan, 1989, pp. 3-4).

Hasani[23] definirá de este modo el fundamento básico del sufismo:

> El objeto del sufismo es la Esencia suprema, puesto que busca esa Esencia entendiendo que su conocimiento se produce por argumentación probatoria o por testimonio ocular; el primer caso es el de los aspirantes [*tálibin* o seguidores del maestro sufí] y el segundo el de quienes logran la unión *(wásilin)*. Este conocimiento fue establecido por el Profeta —¡Dios lo bendiga y lo salve!—, al que le fue enseñado por Dios a través de la revelación y de la inspiración; [el arcángel] Gabriel —¡sobre él sea la paz!— reveló, en primer lugar, la ley *(xaría)* y, cuando ésta quedó establecida, reveló, en segundo lugar, la verdad *(al-haqiqa),* otorgándosela a unos y no a otros. El primero en hablar de ello y sacarlo a la luz fue nuestro señor Alí —¡que Dios le honre…!—[24].

Ibn Ayiba establece también la siguiente diferencia entre ley religiosa, vía y verdad: «La ley consiste en adorar a Dios, la vía en ir hacia Él y la verdad en dar testimonio de él»[25]. Para este sufí, el ser humano es «un modelo divino» *(namúdach rabbani)* al que Dios concedió sus atributos espirituales *(sifata-Hu al-ma'nauía)*. De ahí que «la verdad del ser humano, su misterio, sea uno de los misterios de Dios, un misterio que no puede trasladarse a los libros de manera explícita, sino solo

---

[23] Ahmad b. Muhammad Ibn Ayiba (1747-1809), sufí magrebí autor de una prolija obra, en la que destaca un gran comentario de carácter místico del Corán en cuatro volúmenes. Su sepultura se encuentra en Atraya, entre Tánger y Tetuán [N.T.].

[24] IBN AYIBA, *Iqaz al-himam fi xarh al-hikam* [Despertar de las intenciones. Comentario a *Las sentencias*], El Cairo, s. a., y, en sus márgenes, la obra *al-Futuhat al-ilahía fi xarh al-mabahiz al-aslía* [Revelaciones divinas. Comentario a *Las indagaciones fundamentales*], p. 5.

[25] *Ibíd.,* p. 38.

por medio de la alusión y la insinuación». El misterio «de la divinidad *(rububía)* que Dios depositó en el ser humano —continúa el sufí magrebí— posee una verdad únicamente cognoscible a la perfección por Dios mismo»[26]. Partiendo de aquí, Ibn Ayiba se dirige al ser humano en estos términos:

> El conocimiento gustativo no se adquiere en los escritos. Cuídate de no buscar la clave fuera, pues para eso necesitarás escaleras. Busca la Verdad [al-Haqq: Dios] en ti y por ti mismo, y verás que la Verdad está más cerca de ti que tú mismo[27].

En el marco de la lengua árabe, la experiencia sufí no es solo una simple experiencia teórica, sino que es también, y probablemente antes que esto, una experiencia de la escritura. Se trata de una visión expresada por medio de la poesía, tanto en metro como en prosa, o por medio de un lenguaje poético que se suma al lenguaje teórico característico de la investigación y del comentario. Por consiguiente, el sufismo es, en lo que atañe a la escritura, un movimiento creativo que ensancha las fronteras de la poesía al añadir a sus formas métricas otras en prosa, produciendo una forma similar a lo que en la crítica poética moderna se denomina «poema en prosa». A partir de esta escritura, el concepto de poesía debería haber cambiado en el seno de la crítica árabe y debería haberse establecido un nuevo punto de vista a la hora de definir y comprender la poesía. Pero eso no sucedió, y la escritura sufí ha tenido que aguardar más de diez siglos para encontrar una minoría, todavía reducida, que lucha por leerla y entenderla de una nueva forma.

---

[26] *Ibíd.,* pp. 46-47.

[27] *Ibíd.,* pp. 41-43.

Es una paradoja que el sufismo, en cuanto experiencia que busca lo absoluto, recurra a la poesía para expresar lo más profundo que hay en él, teniendo en cuenta que la poesía ha estado tradicionalmente alejada de lo absoluto y de su conocimiento. ¿No nos indica esto que el sufismo rechaza los procedimientos de expresión canónico-religiosa repudiados también por la poesía y que establece un límite que lo separa y lo opone a la religión, sobre todo en el nivel cognoscitivo? El sufismo encontró en la escritura poética el principal medio de expresión de su interioridad y en el lenguaje poético el principal instrumento de conocimiento. Aquí creo que se produce una continuidad con la época anterior al islam y a la Revelación, y una recuperación de la estrecha relación existente entre la poesía y lo oculto. Para hablar sobre Dios, sobre la existencia y sobre el ser humano, los sufíes recurrieron al arte, es decir, a la forma, el estilo, el símbolo, la metáfora, la imagen, el metro, la rima, desarrollando una técnica artística a través de la cual el lector degusta las experiencias sufíes y percibe todas sus dimensiones. Para el lector que se acerca desde la exterioridad verbal, la experiencia sufí es extremadamente difícil de aprehender. O dicho de otro modo, es imposible acceder al mundo de la experiencia sufí a través de su sola expresión. La alusión, no la expresión, es el umbral principal de dicha experiencia.

Esto quiere decir que el lenguaje sufí es eminentemente un lenguaje poético. La poeticidad de dicho lenguaje se evidencia en el hecho de que todo en él parece símbolo: todo lo que hay en él es ello mismo y otra cosa. La amada, por ejemplo, es la amada, pero a la vez es la rosa, el vino, el agua, o Dios, es decir, todas las formas y manifestaciones del universo. Y lo mismo puede decirse acerca del cielo, de Dios o de la tierra. En

la visión sufí las cosas están al mismo tiempo mezcladas y separadas, armonizadas y diferenciadas. Por ello, este lenguaje entra en contradicción con el lenguaje canónico-religioso, en el que algo es ello mismo y no ninguna otra cosa.

Con el lenguaje poético, la experiencia sufí crea un mundo dentro del mundo en el que se forman sus propias criaturas: nacen, crecen, van y vienen, se apagan y se encienden. Es un mundo en el que los tiempos se abrazan en un presente vivo.

El lenguaje poético sufí contradice al lenguaje canónico-religioso porque este último dice las cosas tal como son, de manera completa y definitiva, mientras que el lenguaje sufí sólo expresa imágenes de las cosas, las cuales son manifestaciones de lo absoluto, de lo indecible, de lo indescriptible y de aquello que es imposible comprender. Lo infinito sólo puede ser expresado por lo infinito. Pero el lenguaje es finito y quien habla también es finito. De ahí que la capacidad que tiene el lenguaje sea siempre alusiva, simbólica, y que el discurso sufí, igual que el discurso poético, sea metafórico y no «la verdad», como lo es el discurso canónico-religioso. El lenguaje sufí se distingue del canónico-religioso en que éste es, en esencia, un lenguaje del entendimiento, en tanto que el sufí es fundamentalmente un lenguaje del amor. Si el primero ama las cosas sin entenderlas necesariamente, el segundo establece con ellas y con el universo una relación de entendimiento, conocimiento y ordenación, no una relación amorosa. Y el amor no se dice, se vive. Lo que se dice son imágenes del amor, pero no el amor en sí mismo. Es, al igual que lo absoluto, imposible de expresar, puesto que se halla fuera del ámbito o de las fronteras de la razón y de la lógica, es decir, fuera de las fronteras del lenguaje. La poesía no

es sino un intento por parte del ser humano de decir, a través de la metáfora y del símbolo, lo indecible. Así entendida, la poesía es indefinible por parte de la razón y de la lógica. El poema, si es verdadera poesía, no puede inscribirse dentro de la racionalidad lógica. Al igual que lo que expresa, la comprensión y explicación del poema son inagotables. Lo que es comprendido del mismo, lo ilumina, pero no agota su contenido. Y es que lo indescriptible es incomprensible. La incomprensibilidad equivale a la indescriptibilidad. Por ese motivo, cada uno de los lectores de un mismo poema encuentra su propio poema, que es también lo que sucede con la escritura sufí.

Pero, ¿por qué intenta el ser humano decir lo que sabe que es indecible? Quizá porque sigue ansiando lo desconocido, o porque quiere asemejarse, o diluirse, con el misterio, con lo absoluto, y sentir así que vive en un universo infinito, y que él mismo es también infinito como el universo. O quizá para proclamar que no hay dos sino uno. De ahí que el lenguaje sufí se diferencie del lenguaje canónico-religioso exactamente en este punto, o sea, en que el primero nace de la experiencia vivida por el sufí al tratar de diluirse en lo absoluto, mientras que el segundo surge de una experiencia de descripción y legislación que establece un completo distanciamiento y una total separación de lo absoluto.

5

De todos modos, no es posible escribir sobre el sufismo más que desde fuera, descriptivamente, por lo que el resultado ha de ser obligadamente frío. En cambio, sí puede escribirse sobre el método surrealista, cosa que hizo el propio Breton, y otros, a pesar de que el surrealismo no se presenta a sí mismo como doctrina, según anunciaba Aragon. Y aunque en el surrealismo haya ideas que se toman como puntos de referencia, dichas ideas no permiten nunca establecer un juicio previo sobre su desarrollo ulterior. «¡Debemos esperar el futuro!», exclama Aragon al cerrar su reflexión sobre esta cuestión [28].

La importancia que tiene el sufismo hoy en día no radica para mí en su contenido doctrinal, sino en el método que emplea, es decir, en el camino que sigue para llegar a dicho contenido. Su importancia se halla realmente en el campo cognoscitivo que funda, así como en los principios que de dicho campo se generan, que son unos principios de indagación y descubrimiento propios y diferentes. Su importancia hay que buscarla, en fin, en el universo que abre y, especialmente, en el modo de expresar dicho universo por medio del lenguaje. Todo lo cual puede afirmarse asimismo sobre el surrealismo. Y en lo que a la cultura árabe se refiere, el sufismo es importante por su lectura renovada de la

[28] NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme,* París, Le Seuil, 1972 (1ª ed.: 1945), p. 57.

tradición religiosa, a la que otorga otras significaciones y otras dimensiones que permiten leer de modo distinto su legado literario, filosófico y político. Más aún, la importancia del sufismo en la cultura árabe se debe a su nueva forma de ver el lenguaje, no solo el lenguaje religioso, sino también el lenguaje en cuanto instrumento de revelación y expresión. Y es que el sufismo superó la tradición «de las normas» para instaurar la tradición «de los misterios». Fundó otro orden del conocimiento, un campo cognoscitivo diferente.

Por esa razón, me refiero a su situarse fuera de cualquier sistema doctrinal, el sufismo fue acusado de herejía y ateísmo. Y, precisamente por su condición de herético, el sufismo nos permite hacer una lectura en clave religiosa de la lucha social que lo marginó y aisló del cuerpo ideológico y social. El sufismo fue «el otro» rechazado dentro de la sociedad, a lo que tal vez responda la denominación de «esotéricos» *(ahl al-batin)* que se dieron a sí mismos los sufíes, por oposición a los también por ellos llamados «exotéricos» *(ahl al-záhir)*. Se trata, evidentemente, de una forma de defensa o justificación, sobre todo porque el exoterismo negaba el esoterismo, no solo en el orden religioso, sino también en los órdenes político y social. Desde esta perspectiva, la herejía nos brinda una visión de la articulación existente entre lo ideológico y lo social, así como del modo en que se constituyó el cuerpo social y cultural. Dichas visión y lectura contienen, a su vez, otra posibilidad: que comprendamos el proceso de cambio o de progreso frente a lo fijo y estático de esta sociedad, así como el papel del pensamiento, y en especial del pensamiento herético vinculado a este proceso. A pesar de que los herejes y los ateos, y otros grupos análogos, como ciertas sectas religiosas, los marginados ideológica

y socialmente, las minorías étnicas y culturales, los locos, etc., no representan al cuerpo social, ni se arrogan su representación, todos ellos poseen, no obstante, la mayor energía movilizadora y transformadora de dicho cuerpo social.

6

Lo mismo que el sufismo, el surrealismo une escritura y vida. No basta con que escribamos poesía, por ejemplo, hemos de vivirla. Con esta actitud se respondía a la separación entre poesía y vida predominante en el momento en que emergió el surrealismo. Antes, Baudelaire y Mallarmé se habían anticipado al surrealismo al adoptar esa misma actitud contra la cultura burguesa y capitalista, en signo de triunfo de la poesía contra una cultura que hacía del capital su principal valor y criterio. Frente a ello, Baudelaire y Mallarmé convirtieron la poesía en el único valor. En Baudelaire la poesía ocupa el lugar de la religión, mientras que en Mallarmé la poesía se convierte en el valor supremo [29].

Y André Breton intentó conciliar los contrarios: «La búsqueda de lo absoluto y la voluntad de actuar en la realidad», proponía. Sin embargo, «la oposición tradicional entre la teoría y la práctica se transforma en un conflicto entre el verbo poético y la acción, entre lo maravilloso y el marxismo». De todas maneras, el surrealismo cree que la literatura «ha de ofrecer al ser humano el medio que le permita superarse a sí mis-

[29] Bartoli-Anglard, Véronique, *Le Surréalisme, op. cit.,* p. 10.

mo, pero en el marco de lo humano; debe ofrecerle las riquezas de una nueva maravilla». Por ese motivo, el surrealismo ensalzará a los pensadores que explotan las riquezas de la imaginación y se alejan de la sociedad. También admirará a los románticos y a los escritores marginales que predicaron la rebeldía o que anduvieron por la senda del erotismo y lo fantástico[30].

Una de las premisas fundamentales de los románticos fue la preeminencia del mundo interior sobre el mundo de la realidad. La poesía de Victor Hugo y Alfred de Vigny, con su vocación filosófica y su carácter épico, sugiere lo contemplativo, lo mítico y lo real a la vez. En general, los románticos «privilegian la sensibilidad, la imaginación, el sueño y la pasión sobre la razón y su lógica»[31].

Lo más profundo del romanticismo que influyó en el surrealismo se contiene en la idea del «poeta-profeta que descifra el gran texto del mundo y capta las leyes secretas del universo de manera intuitiva»[32]. No en vano, los surrealistas tuvieron a Victor Hugo y Nerval, a Hölderlin y Novalis, a Coleridge y Blake, entre los más importantes precursores y pioneros en este campo.

El simbolismo jugó también un gran papel en la formación del surrealismo. Con Baudelaire, la poesía adquirió ya una orientación mística[33]. Y, sobre esta base, se establecerá el concepto de correspondencia entre lo visible y lo invisible. Pero Rimbaud fue todavía más lejos al hacer del poeta un visionario, practicar la alquimia de la palabra y considerar que la escritura poética es

[30] *Ibíd.,* p. 11.
[31] *Ibíd.,* p. 11.
[32] *Ibíd.,* p. 12.
[33] *Ibíd.,* p. 12.

en sí misma un medio para transformar al ser humano, pues ¿cómo puede el poeta vivir su poesía si no reinventa la vida?[34].

«Cambiar la vida» es justamente lo que elige, y a lo que se entrega, el surrealismo. Al igual que Rimbaud, los surrealistas desearán alcanzar lo imposible. De ahí que uno de los objetivos fundamentales y una de las reivindicaciones más insistentes de este movimiento sea la voluntad de alcanzar lo absoluto[35].

Los surrealistas se definen a sí mismos entre los autores marginales

> que afirman su propio orden frente al sistema oficial y a su cultura opresora, como los pensadores libertinos del siglo XVII, como los Iluministas del siglo XVIII, caso de Sade, y como otras corrientes de pensamiento o autores que no tuvieron, ni todavía hoy tienen, un sitio en la literatura francesa. Los surrealistas sacaron del olvido o volvieron a descubrir a muchos escritores poco conocidos, caso de Aloysius Bertrand o Pétrus Borel (…). Los surrealistas se reconocen en el marqués de Sade porque, para ellos, el amor absoluto ha de realizarse a través de la unidad perfecta entre un alma y un cuerpo. El rechazo de los surrealistas a la escisión que establece el cristianismo entre cuerpo y alma va unido a su denuncia del concepto de pecado heredado o vinculado al deseo físico[36].

Se ocuparon también de dar a conocer las obras de Lautréamont, sobre todo los *Himnos de Maldoror,* en los cuales se expresa una nueva concepción de la escritura, y

---

[34] *Ibíd.,* p. 12. [Véase el apéndice «Rimbaud, oriental y sufí» incluido por Adonis en esta misma obra, pp. 270-296 (N.T.)].

[35] *Ibíd.,* p. 12.

[36] *Ibíd.,* p. 13.

lo proclamaron gran poeta de la literatura moderna porque se mofaba de todos los códigos; no se conformaba con criticar a la sociedad burguesa, sino que ponía en duda todo sistema de ideas[37]. Se afanaron, asimismo, en alcanzar la magia del mundo, en movilizar las potencias psicológicas del individuo, en desarrollar una práctica mágica del lenguaje y en conseguir la «piedra filosofal» con la voluntad de influir en la realidad y de practicar al mismo tiempo la autocrítica y la crítica social[38]. Se influenciaron mucho por el ocultismo, o el esoterismo, es decir, por la visión basada en el conocimiento intuitivo, suprarracional y metafísico con que el individuo construye una metafísica universal. Dicha influencia comenzó, no obstante, por la crítica a la visión racionalista del mundo y por una consideración especial del lenguaje[39].

En los albores del siglo xx se inició una tendencia antagónica al positivismo, anticipada en escritos como los de Nietzsche y Bergson, quien hablaba del impulso vital, de la intuición y de la memoria; también en los textos de Freud, con su nuevo concepto de vida psíquica, y los futuristas, a través de sus investigaciones sobre el lenguaje y su renovación del concepto de obra literaria[40]. En todos estos casos, la cuestión central consistía en renovar la manera de ver las cosas y expresarlas, de donde nació un «nuevo espíritu» *(esprit nouveau)* contrario al concepto tradicional de arte acabado y sometido a reglas fijas[41].

Los surrealistas proclamaron su ruptura con la sociedad antigua y con todo lo que la funda, su moral, su

[37] *Ibíd.,* pp. 13-14.
[38] *Ibíd.,* p. 15.
[39] *Ibíd.*
[40] *Ibíd.,* p. 16.
[41] *Ibíd.,* p. 16.

estética, su positivismo. Ahora, la meta será la realización del ser humano total en una unidad perfecta entre consciente e inconsciente. El método que siguieron para ello fue la exploración sistemática y científica del inconsciente a través de experiencias tan variadas como el sueño, la locura, la imaginación, o los estados alucinatorios y la fantasía. La poesía será el instrumento de esta búsqueda interior. De ahí que recurrieran a los descubrimientos freudianos: el inconsciente forma parte de la vida psíquica exactamente igual que la consciencia. Por tanto, hay que desculpabilizar al ser humano y no censurar sus deseos.

El ser humano debe cambiar su relación con la realidad. Dicho cambio empieza por el lenguaje, por el establecimiento de una nueva relación entre las palabras y las cosas. Es necesario buscar el significado oculto detrás de la apariencia visible. Por ello, «el conocimiento del mundo exige una revisión de la razón limitada a sí misma: ¿por qué todo lo que hay en el ser humano ha de ser racional? ¿Por qué no aceptamos la existencia de un ilimitado número de posibilidades todavía no descubiertas que pueden ofrecer soluciones puramente humanas al problema del ser humano?» [42]. Es preciso, pues, renunciar al principio de causalidad y afirmar la potencia absoluta del inconsciente contra la lógica y el determinismo. Pero la cuestión no consiste en crear una nueva forma artística, sino en explorar la riqueza desconocida que hay en el ser humano. Ni consiste en que nos limitemos a la irrupción de las fuerzas del caos, sino en utilizar el sentido crítico de estas para transformar las condiciones de vida concretas. Hay que superar las contradicciones con el fin de realizar el

[42] *Ibíd.,* p. 19.

ser humano total, como decía Hegel, al que admiraba mucho Breton. Cuando el ser humano proclama la soberanía de la imaginación creadora entonces es verdaderamente capaz de expresarse de manera auténtica. El lenguaje es así instrumento de comunicación con el otro y, también, instrumento de su liberación: interior y exterior[43].

Por esto, el surrealismo prestó un gran interés a Oriente, en el que vio una reserva de fuerzas y energías espirituales al servicio de una revolución permanente. En el pensamiento de Breton y Aragon, por ejemplo, la reflexión metafísica adquiere una notable importancia. Durante la revolución rusa, los surrealistas consideraban que Oriente era a la vez el ámbito de la mística y el lugar en el que se libera el deseo. Fue Henri Guénon quien ejerció una influencia determinante en todos ellos, al entender que Occidente atravesaba lo que llamó «la edad de sombra», mientras que Oriente escapaba a esa edad de sombra gracias a que había conservado la tradición y principios cognoscitivos del esoterismo[44].

La mirada hacia Oriente propició asimismo que se retomase el contacto con los filósofos presocráticos, sobre todo con Heráclito. Dichos filósofos no conocían el principio de contradicción: todo está en todo. Los surrealistas se inscriben, pues, en esta tradición del pensamiento contraria al racionalismo, que es la que siguieron los pitagóricos y las religiones mistéricas, que buscaban las fuentes del misterio más allá de las categorías de la lógica con el fin de hallar la energía en su estado primordial y la palabra viva, es decir, el lenguaje

[43] *Ibíd.,* pp. 18-19.

[44] *Ibíd.,* p. 20.

del mito que da formas tangibles a los mundos del interior[45].

7

Estos encuentros, o entrecruzamientos[46], entre sufismo y surrealismo, evidentes unas veces y ocultos otras, es lo que trato de dilucidar en este ensayo. No es una cuestión, pues, de influencias ejercidas o recibidas, ni de propagación o interacción de ideas, sino más bien de la tensión espiritual que comparten todos los creadores y que quienes la experimentan andan buscándole soluciones por vías similares, aunque las diferentes inclinaciones de cada uno de ellos los hace llegar a destinos diferentes.

El sufismo y el surrealismo nos permiten leer, en todos los casos, y bajo otra luz, una múltiple ausencia-presencia: la ausencia del ser humano y la presencia de la herramienta, la ausencia del corazón y la presencia de la razón, la ausencia de la naturaleza y la presencia de la técnica.

[45] *Ibíd.,* p. 20.

[46] Véanse los párrafos anteriormente citados de la obra de la investigadora francesa Véronique Bartoli-Anglard.

8

> En este pensamiento superador, seducido por un inicio o un fin llamado Dios, parece haber algo que permanece en la cultura contemporánea, a saber, el movimiento de viaje sin pausa, como si la experiencia que no es ya capaz de fundarse en la fe en Dios conservase la forma de la mística tradicional, mas no su contenido (…). Y cuando el viajero carece absolutamente de puerto, no tiene ni base ni destino. Se rinde a un deseo sin nombre, como el barco de un ebrio,

escribe Michel de Certau al concluir su comentario sobre la poetisa Catherine d'Amboise [s. XV-XVI], con la que termina también su libro[47]. En mi opinión, estas palabras son perfectamente aplicables a la experiencia surrealista al compararla con la experiencia sufí. La primera conserva «la forma» de la segunda aunque para llegar a resultados diferentes. Comparten una misma vía pero lo que descubren es diferente.

[47] CERTAU, Michel de, *La fable mystique,* París, Gallimard, 1982, p. 411.

9

¿Encontraremos tanto en el sufismo como en el surrealismo el fundamento o el núcleo esencial de un nuevo pensamiento en el que se unan los extremos?

Adonis
Budapest, julio de 1991

I

SUFISMO Y SURREALISMO

EL CONOCIMIENTO

El saber fijo es la ignorancia fija.
al-Niffari [s. x]

Rechaza la razón, quédate siempre con la realidad.
al-Xustari (s. xiii)

La luz es velo.
Ibn Arabí [s. xii-xiii]

I

La relación entre el yo y la existencia, entre el sujeto y el objeto, es, en su sentido más profundo y esencial, una relación cognoscitiva. El conocimiento es mayor conforme se reduce la distancia entre el sujeto y el objeto. A tenor de lo cual, el conocimiento es una relación de unión entre el sujeto conocedor y la cosa conocida.

Sin embargo, en la óptica sufí la existencia no es un objeto externo que se capta desde fuera con un instrumento como la razón o la lógica. La aproximación a la existencia por medio de la razón analítica y lógica no aporta al ser humano más que vacilación y pérdida: lo aleja de sí mismo y, al mismo tiempo, de la existencia. Este instrumento cognoscitivo se asemeja, según el sufí, al ojo que mira al sol para verlo, pero que, sin embargo, es enceguecido por su brillo y resplandor. Hace, pues, más ignorante a quien lo mira. De la misma manera, la oscuridad se incrementa conforme más nos apoyamos en la razón para conocer la existencia.

El conocimiento verdadero es el conocimiento de la cosa por dentro. Es un conocimiento que abole la distancia entre el objeto y el sujeto conocedor y le permite a éste realizarse a sí mismo. Solo conocemos la existencia *(uyud)* por percepción directa *(bi-l-xuhud),* dicho sea con la terminología sufí, o sea, por la presencia *(hudur),* el gusto *(dhauq)* o la iluminación *(ixraq),* que son asimismo tecnicismos sufíes.

El conocimiento comienza, en el sentido sufí, por lo absoluto. Según al-Xibli[1], «el conocimiento empieza en Dios (lo absoluto) y acaba en lo infinito». A este nivel, el conocedor gnóstico *(árif)* se sitúa en un estado diferente al del resto de las criaturas, puesto que sus «trazas» *(rusum)* se borran, «su identidad se extingue en la identidad de otro y sus señales *(azar)* desaparecen en las de otro», como decía al-Bistami[2]. Este conocimiento no produce, en contra de lo que pueda suponerse, certidumbre y tranquilidad, sino que su finalidad es «el asombro *(dahax)* y perplejidad *(hira)»,* dicho sea en palabras de Sahl b. Abd Allah[3], por lo que «quienes más conocen a Dios (lo absoluto) son los más perplejos con Él», escribía Dhu l-Nun al-Masri[4]. De ahí que este conocedor llega a ser, él mismo, como lo absoluto, sin ningún estado que lo limite. Y si preguntamos: «¿Quién

[1] Abu Bakar al-Xibli, sufí iraquí nacido en Samarra en 861-2 y muerto en Bagdad en 946 [N.T.].

[2] Abu Yazid al-Bistami es un célebre sufí de Bistam (Jorasán), fallecido en 870, a quien se atribuye la primera expresión de la doctrina de la extinción o de la unidad de la existencia, así como de la tradición del *xath* o locución teofánica [N.T.].

[3] Sahl b. Abd Allah al-Tustari, sufí nacido en 818-9, que vivió sobre todo en Ahwaz, y que finalmente murió en Basora en 886-7 ó 896-7 [N.T.].

[4] Dhu l-Nun al-Masri (m. 859), importante sufí egipcio, que viajó a La Meca, Siria e Iraq, y al que se considera el primero en establecer la terminología técnica sufí y definir los estados y estancias de los iniciados.

es el conocedor?», la respuesta será: «Estaba aquí y se marchó».

No obstante, este conocimiento no se produce mientras que quien conoce tenga consciencia de su yo o de su *ecceidad,* en tanto que exterioridad o apariencia vital incardinada en el tiempo cotidiano. Al contrario, ese yo es un obstáculo frente al conocimiento, puesto que su singularidad es una barrera interpuesta entre quien conoce y lo conocido. No se conoce verdaderamente la existencia más que superando ese yo, es decir, cuando la consciencia del mismo es anulada. Tal anulación es lo que los sufíes denominan «extinción» *(fana').* En este sentido, la extinción es la permanencia en el más hermoso y rico de los niveles, que es tal por anular lo que obstaculiza, por eliminar el velo ocultador. Con la extinción, la existencia pierde sus especificaciones, limitaciones y cadenas, retornando a su origen, caracterizado por la no limitación y la no especificación. Con la extinción se produce, pues, la correspondencia entre el estado subjetivo del conocedor y el estado objetivo del mundo conocido. Las cosas externas, es decir, las especificaciones de la existencia, son nexos y relaciones basadas en la imaginación. Con la extinción se desgarra el velo de la fantasía y, a partir de este desgarro, comienza la permanencia *(baqa').* La extinción consiste en «la abolición de las condiciones rechazables» y la permanencia en «el establecimiento de las condiciones aceptables». Para conocer, «aléjate de ti mismo», decía al-Yami[5]. Y otro sufí afirmaba: «Conforme más extranjero de ti mismo seas más capacidad de conocer tendrás».

[5] Nur al-Din Abd al-Rahman Yami (1414-1492): célebre poeta, teósofo y sufí persa, nacido en Yam', junto a Herat (actual Afganistán), donde falleció [N.T.].

Para llegar a la extinción, el sufí camina y piensa, remitiendo la multiplicidad al Uno, es decir, esforzándose en liberar su yo de toda relación con lo demás, cualquiera que sea. La extinción es una experiencia personal, interior, y, al mismo tiempo, existencial, ya que es una manifestación de la existencia por sí misma. Y la existencia se manifiesta a través de la experiencia de la revelación *(kaxf)* o desvelamiento *(mukáxafa).* Si la manifestación es, según la definición sufí, «la aparición de la Esencia en los velos de los nombres y de los atributos, en grado descendente», eso significa, cognoscitivamente, el conocimiento de lo absoluto. Dicho conocimiento es una «anulación» del conocedor en lo conocido. «Si junto a Él estoy, yo soy, mas, en Él, anulado soy», decía al-Xibli. Pero dicha «anulación» es la vida, lo que expresaba al-Yunaid[6] con esta frase: «Que al hacerte la Verdad (lo absoluto) morir de ti, a ti Él te hace vivir». En este estado, el sufí alcanza la pureza total: «Nada lo enturbia, todo con él está limpio». Así, la negación de todo lo que no es lo absoluto (Dios) es lo que conduce hasta lo absoluto.

La extinción, en tanto conocimiento de lo absoluto, posee tres etapas o grados: el desvelamiento, la manifestación y la contemplación. El desvelamiento *(mukáxafa)* significa que lo absoluto está oculto, cubierto por las cosas, y que solo será conocido con la eliminación de los velos que lo cubren. La cosa creada es un velo interpuesto entre el ser humano y el Creador, y el ser humano no llega a descubrir lo absoluto y sus misterios más que con una lucha mental y corporal que

[6] Al-Yunaid b. Muhammad (m. 910) fue un sufí y asceta nacido y fallecido en Bagdad, conocedor de la filosofía, además de las ciencias islámicas, del que se conoce un gran número de discípulos.

lo lleve a la anulación de todo lo que es material y ocultador. En el desvelamiento se produce el conocimiento de la Belleza y la Majestad de Dios (lo absoluto), como un conocimiento de los misterios de la Sabiduría divina, de la Palabra divina, de la Presencia divina y de la Unidad absoluta.

En la manifestación *(tayalli)*, el velo ya ha sido eliminado al aparecer la Luz divina, o manifestarse Dios con su Luz y, con Él, las cosas divinas. Dios es Luz, y sus irradiaciones son las criaturas. Todo ser es luminoso por emanar de Dios. El espíritu, por ejemplo, es luz, aunque una luz tenue por estar unido al cuerpo.

La manifestación acontece por medio de la contemplación o bien directamente por un don divino. En el primer caso, la Luz divina atraviesa el cuerpo hasta penetrar en el espíritu, y el cuerpo, que no puede soportarlo, siente vértigo. En el segundo caso domina, en cambio, la tranquilidad y la calma. A través de la manifestación divina se disipan, pues, las tinieblas que oscurecían el itinerario íntimo hacia el éxtasis *(injitaf).*

La contemplación *(muxáhada)* requiere, por su parte, que los velos que ocultan lo divino hayan desaparecido y que el espíritu haya sido iluminado por la manifestación, quedando así solo la visión *(ru'ia)*. La contemplación es un conocimiento directo resultante de una percepción ocular y presencial. Si el desvelamiento consiste en «quitar el velo» que oculta la Luz divina, y la manifestación en la recepción de las luces del misterio, la contemplación es la presencia o el reflejo de dichas luces en el corazón, reflejándose en él como si fuese un nítido espejo. Estas luces aparecen, primero, sobre la lámina del corazón cual fugaces relámpagos y, después, se van graduando hasta convertirse en luces completamente diferentes a las luces del mundo material.

Estas etapas van acompañadas o seguidas del éxtasis *(injitaf),* que es el fenómeno más específico y elevado de la vida interior, y el primer don divino. El éxtasis no se produce de manera voluntaria, ni por preparación, sino que sucede repentinamente, por sorpresa, por puro don proveniente de Dios. Es, además, característico de las personas perfectas, aunque tal vez pueda darse en otras personas a través de la acción y la preparación.

Ibn Arabí distingue seis grados de éxtasis:

- en el primero, el sufí pierde la consciencia de los actos humanos, puesto que son actos de Dios;
- en el segundo, pierde la consciencia de sus capacidades y cualidades, puesto que corresponden a Dios. Es Dios, no el sufí, el que ve y oye, el que piensa y desea con estas capacidades. (No pensamos, somos pensados, decía Rimbaud);
- en el tercero, la consciencia del yo desaparece y sólo queda el pensamiento contemplando a Dios y las cosas divinas. El sufí olvida que él es el que piensa;
- en el cuarto, el sufí ya no siente que Dios es el que piensa por él y en él;
- en el quinto, la contemplación de Dios oculta todo lo que no es Él;
- en el sexto, el ámbito de la consciencia se reduce, desaparecen los atributos de Dios y Dios Único, como Ser absoluto, sin relaciones, ni atributos, ni nombres, se manifiesta al sufí raptado por el éxtasis.

Sin embargo, antes de perder la consciencia, el sufí siente dicha espiritual y distensión corporal, como si ya no fuese dueño de su propio cuerpo. Entra en un can-

sancio estimulante en el que los miembros del cuerpo no desean moverse.

El éxtasis es acompañado también por otros estados, como el de la llegada a Dios, que es un estado que las facultades de algunos sufíes no pueden soportar y que domina y se apodera de quienes lo alcanzan, perdiendo éstos su independencia y libertad. Algunos vuelven a su estado habitual después de finalizado el éxtasis, pero otros permanecen en un estado de enajenación o locura el resto de su vida.

Sin embargo, el fin supremo no es el éxtasis en sí mismo, ni los demás estados que lo preceden, acompañan o suceden, sino que el éxtasis es ante todo una vía hacia un mayor conocimiento y una mayor perfección.

2

De este modo, lo absoluto (Dios, la existencia) tiene dos aspectos en la visión sufí: uno exotérico *(záhir)* y otro esotérico *(batin)* (interior y exterior, consciente e inconsciente). El exotérico es evidente, racional. El esotérico es invisible, cordial. Lo absoluto, en su forma esotérica, es desconocido e incognoscible. Es un misterio permanente. Mas, en su forma exotérica, sí es conocido y contiene todas las cosas.

Lo absoluto se caracteriza, desde el punto de vista sufí, por ser «un tesoro oculto», lo que recuerda la imagen de Lao Tze de «la puerta de las incontables maravillas».

Para comprender lo esotérico conviene distinguir entre dos visiones de la existencia, distinción que hago

basándome en la obra de Toshiko Izutsu, *Unicité de l'Existence et création perpetuelle en mystique islamique*[7], donde viene a decir, en resumen, que la visión habitual y común de las cosas (que es la visión racional) ve esencias y substancias existentes, o seres, pero no ve la existencia pura. Dicha existencia reside en los seres, está detrás de ellos, entendiendo dichos seres como substancias. La existencia es, así, una cualidad o característica de dichas substancias. Estamos ante una visión perteneciente a la filosofía substancialista. Por su parte, la visión desacostumbrada es aquella que piensa que el ser es la existencia y que las cosas o las substancias son cualidades de la existencia. La flor, por ejemplo, no existe más que como cualidad de la existencia. Según esta visión, las cosas existen metafóricamente, al considerarse nexos, relaciones y lazos. Se trata de una visión propia de la filosofía existencial[8].

Toshiko Izutsu continúa explicando que no hay hiato temporal entre lo esotérico y lo exotérico, entre lo absoluto y sus manifestaciones. No existe solución de continuidad entre la aparición del sol y la aparición de su luz, o entre el sol y su luz, a pesar de que la luz depende del sol y le es preexistente, como tampoco existe solución de continuidad entre el mar y sus olas, las cuales son las diferentes formas del mar, aunque carecen de existencia independiente del mar. El mar tampoco existe sin olas, se manifiesta de manera diferente en cada ola, aunque la realidad del mar sigue siendo una misma en las olas y en el oleaje, como decía Haidar Amuli[9], por lo

[7] Editado en París, Les Deux Océans, 1980.

[8] Cf. Izutsu, T., *Unicité de l'Existence, op. cit.,* pp. 58-59.

[9] Importante teósofo iraní del siglo xiv, cuyo esoterismo, en la línea de Ibn Arabí, se funda, sin embargo, en el chiísmo [n.t.].

que no cabe separación alguna entre el mar y las olas (ni entre lo esotérico y lo exotérico, ni entre lo absoluto y la existencia, ni entre la existencia y la substancia).

3

El surrealismo conoció en la práctica instantes semejantes al éxtasis del sufismo, y sobre ello hablaron algunos escritores. Eran los instantes de delirio en los que se manifestaban visiones indeliberadas. Aragon describió así el estado mental derivado de dichos instantes:

> Primero, cada uno de nosotros se consideraba a sí mismo un particular espacio de perturbación y luchaba contra dicha perturbación, aunque enseguida se revelaba la naturaleza de la misma. Todo sucedía como si la mente, que había alcanzado ya ese punto de inconsciencia, hubiera perdido la capacidad de dirigirse. Su lugar había sido ocupado por imágenes materializadas que, después, se convertirían en materia real. Se expresaban a sí mismas, de acuerdo con esta relación, con una potencia sensible. De esta manera, se revestían de las características del delirio visible, audible y tangible. Sentíamos la potencia de todas las imágenes. Comenzábamos a perder la capacidad de controlarlas. Nos habíamos transformado en su campo, en su medio. En la cama, en el instante de dormir, en la calle con los ojos abiertos, con todos

[10] Citado por Maurice Nadeau en *Histoire du surréalisme, op. cit.,* p. 46.

> los instrumentos del horror, tendíamos nuestras manos a los fantasmas[10].

Estas palabras nos recuerdan lo que los sufíes llaman «carismas» *(karamat)* y nos advierten sobre el hecho de que en cada individuo hay un umbral entre la consciencia y la inconsciencia que le basta atravesar para ver otra realidad más rica e inmensa, con temas, sentimientos, pasiones y deseos incontables e infinitos, bajo los cuales está oprimido el sentimiento que la vida cotidiana limita y cerca.

En el primer *Manifiesto surrealista* (1924), considerado el documento surrealista más importante, Breton expone sus conceptos y principios psicológicos y filosóficos. Observamos que en su exposición ensalza especialmente el papel de la imaginación y la fantasía, entendiéndolas como la base de la libertad y, en concreto, como el elemento fundamental de la misma: la libertad de pensamiento. Dicho ensalzamiento conlleva una minusvaloración de la razón y la lógica, por ser inútiles, excepto para problemas secundarios. El racionalismo, que todavía sigue estando en boga, según Breton, no permite al ser humano contemplar más que realidades y cuestiones que solo expresan parcialmente sus experiencias. Luego, añade que el ser humano moderno, a causa de la civilización urbana y el progreso, estigmatiza toda búsqueda de la verdad que se salga de los métodos racionales y lógicos, tildándola de fantasía y magia (primer *Manifiesto surrealista)*[11]. Breton establece una relación entre el sueño y el pensamiento auténtico que se encuentra en el fondo del ser humano. En el sueño se borran las reglas lógicas y racionales. El sueño entrega al ser huma-

[11] Breton, André, *Oeuvres complètes,* I, París, Gallimard, 1988, p. 316.

no a un universo especial, el universo de las imágenes interiores y del flujo de lo inconsciente. Así, cuando la persona deja de «dormir», se convierte en juguete de la memoria[12], que es la que le quita el valor al sueño y lo mata. De ahí que Breton se pregunte si el sueño no es el estado más cercano al pensamiento genuino y a la naturaleza profunda del ser humano. ¿Por qué entonces no concedemos al sueño lo que a veces concedemos a la realidad, es decir, la dimensión de la certeza? ¿Por qué no esperamos del sueño más de lo que esperamos de la consciencia? Más aún, ¿no puede ser el sueño útil para la solución de los problemas fundamentales de la vida? Frente al valor o importancia representados por el sueño, la vigilia no parece ser sino pura interferencia[13]. En este contexto, la vigilia es un estado de ausencia de verdad, o sus verdades son parciales y marginales, alejadas del centro vital y creador del pensamiento. Para establecer la unidad del ser humano, es por ello necesaria una nueva consciencia que contenga las realidades tangibles y las insertes en la corriente del inconsciente, la cual se expresa a través del sueño y la escritura automática, involuntaria[14]. Breton afirma que el sueño y la realidad son contrarios solo en apariencia y que se unificarán en una especie de realidad absoluta, *surrealista*, lo que equivale a la unión o unidad entre lo exotérico y lo esotérico en el sufismo.

---

[12] *Ibíd.,* p. 317.

[13] *Ibíd.,* p. 318.

[14] El discurso de Breton nos recuerda aquí, añadiéndole aquella otra afirmación suya de que «el espantapájaros de la muerte no es más que una metáfora» *(Second Manifeste Surréaliste,* en *Oeuvres Complètes,* I, *op. cit.,* p. 781), al *hadiz* profético que dice que «Las personas cuando mueren es cuando despiertan», pero a condición de que entendamos la «muerte» en el sentido sufí: muerte respecto a la razón y la consciencia. También nos recuerda el discurso de Breton aquella idea de René Char de que «si el ser humano no cierra con fuerza sus ojos, terminará por no ver lo que merece ser visto».

Si el sueño brinda al ser humano una nueva realidad, estableciendo nuevas correspondencias entre él y la existencia, y abre ante él nuevos horizontes, todo lo que el sueño realiza adquiere necesariamente, al igual que dichas correspondencias, una importancia primordial. El surrealismo descubrió así la importancia de la magia, la astrología y la tradición mística y mistérica, incluyendo el budismo. En el *Segundo manifiesto surrealista,* Breton celebra el gnosticismo y los ritos mistéricos, y reivindica un ocultismo profundo y verdadero propio del surrealismo[15]. Cree que el surrealismo ha de reconocer las ciencias ocultas, como la astrología y la magia[16], e insiste en la necesidad de «buscar el misterio»; incluso señala que el surrealismo es una especie de obligación que le viene encomendada como si fuera un mensaje profético. En este segundo manifiesto, Breton señala que nació bajo un signo zodiacal acorde con los signos de Aragon y Éluard (Urano-Saturno). Con todo esto parece sugerir que el surrealismo goza de una «legitimidad natural o universal». También se pregunta en una ocasión, en referencia al «misterio» y a la importancia de descubrirlo:

> ¿Cómo pueden encontrase y unificarse fenómenos aislados unos de otros y con causas independientes? ¿Y por qué la iluminación proveniente de la unión de esos fenómenos posee una extremada, aunque fugaz, vitalidad?[17].

De esta manera, el surrealismo alcanza su objetivo principal, que es el mismo del sufismo: la unión de los

[15] *Second Manifeste Surréaliste, op. cit.,* p. 821.

[16] *Ibíd.*

[17] *Entretiens, op. cit.,* p. 291.

contrarios, o la «unidad de la existencia», es decir, la unión entre el sujeto y el objeto, entre el mundo exterior y el conocimiento interior.

El sueño, al tomar todos sus elementos de la realidad, no se contradice con la acción. Breton entiende que el poeta futuro superará la separación entre acción y sueño. Así se conseguirá la dicha del ser humano, un estado en el que se produce la unión en un solo ser de todo lo que él espera del exterior y del interior, lo que se aprecia en el acto del amor, en el que no hay distinción entre el placer sensible y los anhelos del alma.

Es la unión de los contrarios: el agua y el fuego. Aquí, el surrealismo hace suya la filosofía de Heráclito cuando considera que «el mar es la primera de las transformaciones del fuego».

La idea de unión de los contrarios conduce a la idea de «unidad de la existencia». Pero en el surrealismo esta unidad es dialéctica y sintética. De este modo, el surrealismo llega, como dice Carrouges, a asumir la realidad plural de todos los elementos en un principio superior que supera las contradicciones[18].

Este principio superior es al que Breton llama «el punto supremo», que define de este modo:

> Todo induce a creer en la existencia de un punto espiritual en el que desaparece la contradicción entre la vida y la muerte, entre lo real y lo imaginario, entre el pasado y el futuro, entre lo que se puede transmitir y lo que no se puede, entre lo superior y lo inferior; es inútil buscar un motor de la actividad surrealista que no sea la esperanza de definir dicho punto[19].

---

[18] CARROUGES, M., *André Breton et les données fondamentales du surréalisme,* París, Gallimard, 1971.

[19] *Second Manifeste Surréaliste, op. cit.,* p. 781

Marcel Raymond explica así este punto supremo:

> El surrealismo, en sentido amplio, representa la más reciente tentativa para romper con las cosas que son y para sustituirlas por otras en plena actividad y génesis, cuyos cambiantes contornos se inscriben —en filigrana— en el fondo del ser… Nunca en Francia una *escuela* de poetas había mezclado así y tan conscientemente el problema de la poesía con el problema crucial del ser[20].

El punto supremo viene a ser un lugar de encuentro del universo interior subjetivo con el universo exterior objetivo. En dicho punto superamos el idealismo que ignora lo inferior en nombre de lo superior y el materialismo que reniega de lo superior en nombre de lo inferior. Lo superior y lo inferior son iguales en ese punto. Son manifestaciones de una misma idea. Es el punto armonizador de todas las cosas en su diversidad, así como de lo real con lo que está más allá de la realidad. En el mismo se reúnen las energías divinas, que Nietzsche soñaba con recuperar, y que el sufismo árabe vivió, me refiero a que las recuperó en sus teorías de la inhabitación de Dios en la criatura *(hulul)* y de la unidad de la existencia.

Describimos el «punto supremo» como una realidad superior, de la que la realidad subjetiva y la realidad objetiva son manifestaciones suyas. Pero es difícil definirlo. «¿Qué es ese punto?», es la pregunta por antonomasia del surrealismo. Y también la pregunta por excelencia del sufismo. Una pregunta que, además, se caracteriza por carecer de respuesta. Es lo infinito. Y lo infinito es indefi-

---

[20] Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme,* París, José Corti, 1940.

nible. Así que el punto supremo no es una pregunta para ser respondida sino un horizonte para el viaje.

En ese punto supremo se produce la emancipación frente al mundo fenoménico (racionalista, objetivista, etc.) y se lleva a término el conocimiento. Concluye la dualidad, se diluyen las contradicciones. La dualidad es la que mantiene al ser humano en la ignorancia, prisionero de su yo individual y social tradicional… Lo mantiene exiliado. En el punto supremo superamos el exilio y ganamos nuestro verdadero yo.

Cuando ganamos nuestro verdadero yo, ganamos al mismo tiempo el «conocimiento místico» *('irfán),* el cual nace de una relación fundadora tanto del ser como del conocimiento. Dicho conocimiento es un despertar, suscita el recuerdo de lo que fuimos antes de perdernos en el mundo de las percepciones sensibles.

Todo esto revela que el surrealismo cree en la existencia de un ámbito que rebasa los poderes de la razón y que el ser humano no aprovecha. La gente no es consciente de que los hechos de la vida diaria son el resultado de una cadena de causas cuyos misterios nos son desconocidos; basta con que miremos la realidad de otro modo para que nos demos cuenta de que esas causas categóricas no se someten a ninguna lógica. Parece como si la temática surrealista fuese un punto de ajuste entre el azar visible y la causa invisible. ¿Por qué el ser humano no es consciente de esa causalidad invisible? Porque no ve las cosas más que desde el punto de vista utilitarista. Pero todas las cosas poseen una utilidad diferente a la que habitualmente se les concede. De ahí que la función instrumentalista de las cosas haya de desaparecer para que la función poética ocupe su lugar. Y es que la visión que el racionalista tiene del mundo es superficial. Para alcanzar lo maravilloso, lo extraordina-

rio, ha de cambiar, en definitiva, la interpretación del mundo que lo rodea[21].

Por eso Breton vuelve a tomar en consideración y a dignificar el absurdo, la neurosis y la locura, pues son medios que se nos ofrecen para realizar la originalidad de una vida psíquica personal. Con estos medios podemos ver cómo se establecen relaciones inéditas entre las cosas y hacer que la verdad interior y la realidad exterior coincidan[22].

Breton se pregunta al principio de *Nadja*: «¿Quién soy?». Y responde: «Yo soy quien con él va». Y también se podría responder: «Yo soy quien conmigo va». Nadja es una visionaria, hija del Oriente místico, una mujer genio del azar objetivo y, por tanto, surrealista[23].

El azar objetivo, la locura y la videncia testimonian la discordancia y la distancia existentes entre el ser humano y la vida verdadera. Breton cree que la recuperación de la inmediatez perdida vendrá por el retorno al lenguaje lírico y prelógico, es decir, al mito[24].

Todo lo cual nos confirma la pertenencia del surrealismo a una tradición intelectual imposible de describir, en cualquier caso, como racional u occidental, en el sentido cultural de este último término, a pesar de que el surrealismo se inspira específicamente en Freud y genéricamente en Marx. El método cognoscitivo en que se funda el surrealismo es, por tanto, completamente distinto de los métodos cognoscitivos que han modelado la identidad cultural de este Occidente.

---

[21] Cf. Bartoli-Anglard, Véronique, *Le surréalisme, op. cit.,* p. 82.

[22] *Ibíd.,* p. 83.

[23] *Ibíd.,* p. 85. [Mélousine es, concretamente, el mito femenino que cita Véronique Bartoli-Anglard (N.T.)].

[24] *Ibíd.,* p. 87.

La mayoría de las personalidades que cita Breton por influentes no son lógicos ni racionalistas: Heráclito, Abelardo, Eckhart, Richter, Rousseau, Swift, Sade, Lautréamont, por traer aquí sólo algunos ejemplos. Añadamos que Breton está influido, según él mismo dice, por culturas no racionalistas, como la celta y la hubi de la India, por la literatura mágica, los ritos místéricos, el gnosticismo, el anarquismo, el espiritismo, así como por los enfermos mentales y los marginados. La vía cognoscitiva surrealista confirma esto al reunir dos realidades irreconciliables desde la lógica y sin relación desde el punto de vista racional, lo que posibilita un conocimiento nuevo y nuevas verdades.

Para él, la importancia de la cultura celta, por ejemplo, radica en que conduce, por una parte, a la comunicación con «los bosques simbólicos», y, por otra, a la ruptura completa con la cultura latina[25]. Breton señala también la relación de Baudelaire con los misterios gnósticos dada su preocupación por las correspondencias entre lo visible y lo invisible existentes en el universo. Baudelaire trataba, según la opinión de algunos de sus críticos, de descubrir por medio de la poesía las relaciones ocultas entre el mundo visible y los mundos invisibles con el fin de vencer los dolores de la existencia.

Y si Baudelaire intentaba descubrir otros mundos invisibles y mostrar sus correspondencias con nuestro mundo, Mallarmé pretendía invocar lo oculto, lo que hay más allá del mundo, para que venga a nosotros, buscando la disolución del yo en el movimiento del universo:

> He de decirte que ahora ya no soy mi persona, que ya no soy el Stéphane que conocías. Me he convertido

[25] BRETON, A., *Le surréalisme et la peinture,* París, Gallimard, 1981, p. 338.

> en uno de los caminos que elige el universo espiritual para verse a sí mismo y avanzar, atravesando de extremo a extremo lo que antes era mi propio yo[26].

El mismo Breton fue influido por estas palabras de Mallarmé, las cuales pueden atribuirse, por otro lado, a cualquier sufí árabe.

4

Muchos otros escritores, además de los místicos cristianos, han conocido en Occidente esos instantes iluministas y han escrito sobre ellos. Todos esos escritores coinciden en que la condición principal para la aparición de los destellos iluministas es que el ser humano se retire hacia el interior de sí mismo, interior que vive y habita, rompiendo su vínculo con el mundo exterior, de un lado, y, de otro, con el modo de conocimiento racionalista descriptivo. En esta retirada, el ser humano adquiere una mayor presencia por sí y en sí, y consigue una mayor capacidad para adentrarse en el fondo de la existencia.

Georges Bataille describió en la revista *Acéphale,* en 1939, esa retirada en los siguientes términos:

> *Me rindo a la calma hasta dejar de existir,*
> *el ruido de la lucha se disuelve en la muerte,*
> *como se disuelven los ríos en el mar,*
> *y como desaparece el brillo de las estrellas en la noche.*

[26] Cit. en Volker, Zotz, *André Breton,* París, Somogy, 1991, p. 27.

> *La energía de la lucha es plena al detenerse toda acción,*
> *y entro en la calma como si entrase en lo desconocido y enigmático.*
> *Caigo en lo desconocido y enigmático,*
> *y me convierto en lo desconocido y enigmático*
> *(Acéphale,* 1939, p. 14).

También habla sobre su transformación en el momento de exaltación o éxtasis:

> Me transformo en una huida sin fin, fuera de mí, como si mi vida fluyera cual lentos ríos por la tinta del cielo. Entonces, ya no soy yo mismo, pero lo que sale de mí alcanza una presencia sin límite que aprisiona mi yo en sus entrañas, lo que más bien parece una pérdida del yo[27].

Bataille continúa con esta observación: «En el éxtasis veo lo exterior, pero me angustia todo contacto con él. Las hojas de los árboles, por ejemplo, están ante mí». Sin embargo, puede ver con facilidad el cielo y las nubes, porque estas «cosas se disuelven». En la exaltación, todo deja de existir, hasta Dios. Y agrega: «Me imagino el vacío idéntico a una llama, la supresión del objeto revela la llama que embriaga e ilumina»[28].

Existe, pues, una anulación o superación de la razón y la lógica. En esto, la postura de Bataille partici-

---

[27] Bataille, G., *Le coupable,* París, Gallimard, 1961 (2ª ed.), p. 18 [*El culpable,* Madrid, Taurus, 1986].

[28] Bataille, G., *Sur Nietzsche. Volonté de chance,* París, Gallimard, 1976, p. 282 [*Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte,* tr. de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1989, p. 87.]. En este contexto, igual que en otras partes de la obra, G. Bataille habla sobre el estado teopático, relacionando las místicas cristiana y oriental, el Zen, la obra de Nietzsche, el surrealismo, etc., con las nociones de inmanencia y trascendencia, amor, libertad, deseo, unidad, experiencia interior, la cumbre, lo desconocido, el azar, que son también temas permanentes en este libro de Adonis (N.T.)].

pa de la postura del movimiento surrealista interesada fundamentalmente en descubrir lo que ellos llaman el continente interior y los instrumentos que posibiliten dicho descubrimiento.

André Masson decía que:

> La razón es el peor enemigo del alma… Para nosotros, jóvenes surrealistas de 1924, la razón era la gran «prostituta». Entendíamos que cartesianos, volterianos y demás funcionarios de la inteligencia no la utilizaban más que para conservar valores establecidos y muertos (…). Desde finales del invierno de 1924 nos abandonamos frenéticamente al automatismo (…). Objetivamente, añadiré que a esta inmersión en la noche (en lo que los románticos alemanes llamaron el lado nocturno de las cosas), y a la llamada siempre deseable de lo maravilloso, se unía el juego: el juego serio[29].

Por su parte, Crevel señala que esa «paralítica paralizante» que es la razón

> introducía su opacidad entre el pensador sentado para pensar y la materia que se mueve, la materia que se metamorfosea, como si dicha materia no fuese en absoluto materia para pensar. La razón, esa miserable, lo ensuciaba todo con su prudencia realista[30].

Tanto para el sufismo como para el surrealismo la razón y la lógica pueden equivocarse, ya que se fijan en la parcialidad de las cosas y pretenden tener respuesta para su universalidad. Además, la respuesta es el sostén de la razón y la lógica porque ambas toman la existencia como un problema que hay que resolver. Sin embar-

---

[29] *Ibíd.,* cf. también, Masson, A. *Le Rebelle du surréalisme. Écrits,* París, Hermann, 1976, pp. 16-17.

[30] *Ibíd.,* p. 161.

go, el sufismo y el surrealismo contemplan la existencia como misterio, y la cuestión para ellos es la unión con dicho misterio. La ausencia de respuesta es signo, aquí, de la intención de fusión con la existencia, mientras que la presencia de respuesta es signo, allí, de la intención de dominio sobre la existencia, es decir, de separarse de ella. Lo primero es amor, lo segundo, dominación.

La respuesta encierra, por consiguiente, una traición al ser humano, además de ser un encadenamiento, es decir, una renuncia a la libertad. La respuesta separa al ser humano de sí mismo, de su esencia: el ser humano es lenguaje, búsqueda del otro, de la cosa, pero no para someterlos al conocimiento que se forja de ellos, sino para comunicarse con ellos en igualdad y amor. La respuesta presupone que en la existencia no hay nada que no pueda ser conocido, lo que es una afirmación falsa, completamente equivocada, ya que en la existencia hay cosas que no conocemos, que no podemos conocer racional o lógicamente, pero con las que, no obstante, nos comunicamos y nos unimos.

La razón social-cotidiana no solo reprime y doblega al ser humano, sino que también lo traiciona. Esa razón define y, por tanto, su respuesta define. Cuando definimos una cosa la negamos, ya que la encerramos en el arco de la definición y excluimos todo lo que no esté en él. La definición es negación, como decía Spinoza. Cuando defines a Dios lo niegas, porque lo colocas en el mismo nivel que las cosas definidas. Definir al ser humano o a la existencia niega la esencia de ambos. El ser humano, lo mismo que la existencia, es una realidad de libertad, es posibilidad y multiplicidad, no una realidad de certeza definitiva.

El ser humano lo ilumina todo, mas ¿cómo va a iluminar si está definido? De ahí que la libertad sea la

esencia del ser humano y que en él haya algo infinito, inagotable, imposible de conocer total y definitivamente.

5

Williams James definía, en un conocido ensayo sobre el misticismo, las cuatro características esenciales del mismo, que también pueden considerarse propias del surrealismo:

> *Inefabilidad:* el místico experimenta estados espirituales indescriptibles por medio del lenguaje. Suceden, por tanto, no para ser transmitidos, sino para ser vividos, sobre todo por estar más vinculados con el inconsciente. ¡Cuán equivocados estamos al juzgar esos estados desde fuera o al valorar racionalmente situaciones con las que la razón nada tiene que ver!
> *Noética:* esta segunda característica se refiere a que los citados estados, a pesar de ser sentimentales, afectivos, son también cognoscitivos. Penetran en el fondo de una verdad no sondeada antes por la razón.
> *Naturaleza transitoria:* significa que dichos estados no duran demasiado y que la memoria casi nunca logra describirlos una vez finalizados.
> *Pasividad:* esta última característica se refiere a que los mencionados estados no se producen casi hasta que el sujeto no nota que ha perdido la voluntad

> y que se encuentra retenido u ocupado por una fuerza superior que no puede vencer. Esta característica acerca estos estados a algunos fenómenos especiales como los de la profecía, el éxtasis y la escritura automática o el dictado[31].

Esto que dice William James lo afirma también Henri Michaux a su manera. Por medio de los alucinógenos, este poeta alcanzó el mismo estado al que llega el sufí por medio de la ejercitación corporal y sin estupefacientes. Henri Michaux describe ese estado, que escapa al control de la razón, y en cuyo enigmático universo opera el pensamiento sin vigilancia alguna, y lo denomina «supresión» o «anulación», añadiendo que pueden repetirse «semejantes instantes supresores» cuando escribe.

> Si prosigue escribiendo, las palabras que escribirá carecerán de significado, tanto para él como para cualquier otra persona, y las leerá posteriormente, después de este frío del no-pensamiento, después de estas nubes de velos, sin entenderlas jamás; son palabras que él conoce, pero no tratan sobre nada, es como si hubieran sido escritas por la más absoluta casualidad, aunque sean francesas y correctas… Esas palabras solo quieren decir que él quería decir algo, que buscó, pero que no sabía dónde buscar[32].

La escritura con este tipo de palabras es oscura por necesidad. Es incluso ilegible para quienes están habituados a la frialdad de la razón, a la frialdad de la claridad. Ahora bien, gracias a esa ilegibilidad se descubre

---

[31] James, W., *Questions de l'esprit visionnaire,* París, Albin Michel, 1990, pp. 5-12.

[32] Michaux, H., *Connaissance par les gouffres*, París, 1961.

lo más profundo, no solo en la esfera del lenguaje, sino también en la del mundo interior, el mundo del ser humano y de las cosas por igual. La escritura es, aquí, un temblor existencial o un terremoto en lo invisible que sacude, a su vez, lo visible. Es una escritura de nervios, estremecimientos y tensiones corporales y espirituales. Una escritura de suspiros y gemidos, de resuellos, de desesperación en las fronteras de la esperanza y de esperanza en las fronteras de la desesperación. Una escritura que mete nervios en las propias palabras y las hace gemir y suspirar. Sientes como si las palabras estuvieran llenas de rasguños, heridas, desgarramientos y sobresaltos. Es una escritura que no se somete a ningún método fijo o preestablecido. Es lo completamente opuesto a todo lo institucional. Y de esto participa también la escritura sufí en alguna de sus dimensiones: en la no normatividad, en su insumisión a normas definidas, puesto que es una escritura que somete a las normas a una permanente dinámica de cambio, es decir, a un permanente movimiento de inicio, que es lo que hace también con la misma la escritura. Aquí, la propia norma, al igual que la escritura, no es inmovilidad, es cambio.

6

El eje central de la experiencia de Rimbaud, a la que el surrealismo convirtió en una de sus referencias fundamentales, es el salto de lo visible a lo invisible, como sucede en la experiencia sufí. Novalis dijo al respecto:

> Todo lo visible está fundido con lo invisible, lo audible con lo inaudible, lo sensible con lo insensible, y no cabe duda de que todo lo pensable está fundido con todo lo impensable.

Idea que se ajusta perfectamente, además, a la producción de Rimbaud[33]. Jean-Pierre Bayard cree que de Rimbaud brota una experiencia visionaria ya que crea un mundo imaginario sustentado en una armonía que incluye todas las cosas posibles que nos rodean y que no vemos. Es un mundo, como dice Bayard, «actor y espectador a la vez, que mira al espejo y él mismo es el espejo»[34]. Bayard añade que Rimbaud, en tanto que visionario, sabía que la fuente de lo asombroso es imperceptible y que la realidad no es más que ilusión. Pero Rimbaud sabía también que la imaginación materializa en primer lugar otra forma de realidad.

En su *Carta del vidente* (del 15 de mayo de 1871), Rimbaud describe la relación entre la visión y lo desconocido o invisible de esta manera:

> El Poeta se hace vidente por una larga, inmensa y razonada alteración de todos los sentidos. Y por el conocimiento de todas las formas de amor, sufrimiento y locura. Busca en sí mismo y agota todos los venenos para no conservar más que las quintaesencias. Inefable tortura en la que precisa de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana y en la que se convierte, en medio de todos, en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito, y en el Sabio supremo, porque llega a lo desconocido.

---

[33] BAYARD, J.-P., «L'expérience visionnaire d'Arthur Rimbaud», en el número especial sobre el pensamiento visionario de *Questions,* París, 1990, p. 21.

[34] *Ibíd.*

Bayard observa, al comentar la *Carta del vidente*, que Rimbaud aplica a su poesía lo que expone en esta carta. Ya había vislumbrado, en efecto, lo que sería su vida, pues expresa sus frustraciones, soledad y desesperación: «Yo soy aquel que sufre, aquel que se rebeló» («El hombre justo»), y en *Una temporada en el infierno,* escribe: «Una noche senté a la Belleza en mis rodillas, y la hallé amarga, y la insulté». Este autor señala también que Rimbaud explica en «Alquimia del verbo» (de *Una temporada en el infierno)* «su caza espiritual» y su liberación por la poesía, convertida en método de conocimiento y en asunto de todas las posibilidades humanas:

> Voy a desvelar todos los misterios: misterios religiosos o naturales, muerte, nacimiento, porvenir, pasado, cosmogonía, nada. Soy maestro en fantasmagorías. ¡Escuchad!

Bayard añade que la inspiración visionaria le permite a Rimbaud lograr el conocimiento, abriéndole las puertas del inconsciente, y que gracias a este viaje iniciático el poeta tiene el privilegio de disponer del simbolismo de la naturaleza y la comunicación directa, más allá de la misma, con todo lo decible y lo creado. El poeta está fascinado «con lo constantemente ilimitado», en expresión de Meloux. Realmente, Rimbaud es el eterno buscador de la unidad, de la estructura interior y absoluta de la que habla Raymond Abellio, quien al tratar sobre la representación formal dice que «este mundo material no será más que un medio de evocar impresiones estéticas. Las cosas ya no volverán a producirse».

La unidad buscada por Rimbaud es la que buscaron antes los sufíes con sus propios métodos. Dicha

unidad significa que el universo no está compuesto de materia inerte y materia viva, ni por dos mundos enteramente contradictorios, el del ser humano y el de los seres vivos y los inertes, sino que el mundo es uno solo: es una unidad en una única presencia viva, en la que se abolen los patrones de diferenciación entre la muerte y la vida. La muerte ya no es lo contrario de la vida o una ruptura con ella, sino que se convierte en su otra cara, o en otra clase de vida dentro de dicha unidad y de su presencia universal.

Esta unidad es lo mismo a lo que Breton llama «el punto supremo».

7

Leamos ahora la definición que de la visión onírica *(ru'iá)* hace el sufismo en palabras de al-Quxairi[35]:

> La visión onírica es un conjunto de ideas *(jawátir)* recibidas en el corazón *(qalb)* y de estados imaginados en la fantasía *(wahm).* Si el sueño no es profundo [y no agota todas las sensaciones], la persona supone, al despertarse, que tuvo una visión real, aunque se trataba de imágenes y fantasías establecidas en los corazones. Cuando desaparece la sensación externa, las fantasías se abstraen de los datos sensibles y necesarios, y se fortalece dicho estado en la persona. Pero cuando despierta, esos estados imaginados se debilitan frente a la percepción visual y a la adquisición de

[35] Abu l-Qásim al-Quxairi (m. 1072) fue un famoso sufí, además de alfaquí y comentarista del Corán, que vivió y murió en Nisapur [N.T.].

> los conocimientos necesarios. Es como el que está a la luz de una lámpara en una intensa oscuridad: cuando despunta el sol, su luz se impone sobre la de la lámpara, y la de ésta parece reducirse frente a la luminosidad solar. El estado de sueño es como quien se encuentra a la luz de la lámpara, y el de vigilia como quien parece ser cegado por el día, ya que quien está despierto sólo recuerda las imágenes que se le habían grabado durante el sueño. Esas palabras e imágenes recibidas en el corazón durante el sueño, unas veces provienen de Satanás, otras de las obsesiones del alma, otras son imágenes provenientes de los ángeles y, otras, en fin, son enviadas por Dios —Poderoso y Excelso—, que crea esos estados en el corazón [de la persona].[36]

No quiero analizar aquí con detalle esta definición. Me contentaré con señalar que la visión onírica es para al-Quxairi un conocimiento iluminista independiente de la razón, que es la misma idea que se aprecia en Rimbaud y en los surrealistas. El sufismo añade que la iluminación se produce por medio del corazón, que es el instrumento de conocimiento del esoterismo, o la potencia oculta que percibe las verdades divinas de manera clara, sin sombra de duda, o «los misterios», como dice Rimbaud. Cuando dicho conocimiento tiene lugar en el ser humano, se le llama «sabio» (*árif:* gnóstico), y contempla la Verdad (Dios, la Idea) en toda manifestación y la adora en toda forma. El sabio es el Ser Humano Perfecto *(al-insán al-kámil),* el cual reúne en sí todas las cualidades del ser y por ello es imagen perfecta de la Verdad [Dios]. Su corazón es un espejo en el que se refleja su ser, que es una imagen reducida del Ser de la Verdad. De este modo, el sabio contempla la Verdad, y

[36] *Al-Risala al-quxairía* [Epístola de al-Quxairi], p. 176.

su corazón la contiene. Sobre todo, porque el corazón, de acuerdo con la experiencia sufí, se transmuta en las imágenes[37] y se forma con cada forma. Los sufíes suelen citar aleyas coránicas referentes a que el corazón es centro de entendimiento y lugar de fe a la vez[38].

A la luz de lo precedente observamos que la experiencia surrealista, incluida la de Rimbaud, no es occidental en cuanto al método de exploración del mundo y sus misterios, sino más bien mística, por seguir, al igual que la experiencia sufí, vías cognoscitivas sentidas y vividas, es decir, iluministas, alejadas de la metodología racionalista y lógica, con la que entran en contradicción. La razón es, para el surrealismo y el sufismo, restricción y solo enjuicia restringiendo.

Comprobamos también que tanto en la experiencia sufí como en la surrealista el sueño no está totalmente fuera de la realidad, ni es extraño a ella. Al contrario, sueño y realidad son dos caras de una misma verdad. Forman un único cuerpo de lo visible-invisible.

Así, del pensamiento no metódico, ni restrictivo, y de la irradiación en él contenida emana, en las experiencias sufí y surrealista, «lo que ningún oído oyó, ni ningún ojo vio», como decía al-Gazali[39], o «lo que no

---

[37] Adonis explota aquí, como el sufismo, la semejanza de los términos *qalb* (corazón) y *taqallaba* (transformarse, volverse) [N.T.].

[38] «¿Es que no meditan en el Corán? ¿O es que sus corazones están cerrados con candado?» (*Corán,* 47, 24); «Ha inscrito la fe en sus corazones» (*Corán,* 58, 22); «Los de corazón extraviado siguen las [aleyas] equívocas, por espíritu de discordia y por ganas de dar la interpretación de ello» (*Corán,* 3, 7).

[39] Abu Hámid al-Gazali, nacido cerca de Tus (Jorasán), enseñó en Bagdad y estuvo en Damasco, El Cairo, La Meca, Nisapur y de nuevo en Tus, donde falleció en 1111; gran reformador de las ciencias islámicas, es uno de los mayores teólogos musulmanes y, tras refutar la filosofía islámica de inspiración griega, se decantó por un especial misticismo que tuvo gran influencia [N.T.].

ha sido dicho», en expresión de al-Niffari[40]. Ni teorización, ni censura: sino efusión y emanación como el movimiento de la existencia. Ese es el fundamento del pensamiento y la escritura visionarios. Si comparamos la existencia con un río y un horizonte sin fin, sus transformaciones serán como las manifestaciones, y, puesto que éstas son infinitas, sus formas correspondientes serán también infinitas, y el conocimiento será asimismo infinito.

Antes del éxtasis o de la iluminación, las cosas se encuentran, según la visión habitual, separadas unas de otras con caracteres diferenciadores que las distinguen entre sí y las especifican. El agua es agua, el fuego es fuego, la piedra es una cosa distinta del árbol. Pero en la iluminación desaparecen las especificaciones, se anulan esos caracteres diferenciadores. Las cosas dejan de existir en cuanto pluralidad o singularidad. Esto es así porque la propia esencia individual desaparece en el instante de la iluminación. Si el sabio en estado de éxtasis se extingue como yo individual, las cosas también se extinguen como pluralidad o singularidad.

En el instante de la iluminación se abre un campo tan amplio a Rimbaud, por ejemplo, como para decir: «Veía muy nítidamente una mezquita en lugar de una fábrica»[41] o «Yo soy pensado». Esta visión iluminista es la verdadera visión de las cosas.

Esto explica también por qué los exotéricos reprueban la escritura iluminista, diciendo que no la comprenden y que es una escritura atea. No ven de la

---

[40] Muhammad b. Abd al-Yabbar al-Niffari (m. 960) fue un gran sufí iraquí, al que Adonis cita con frecuencia y al que dedica su ensayo «La escritura de al-Niffari o la poética del pensamiento» en el primer apéndice ~~de este libro, *infra,*~~ pp. 215 y ss. [N.T.].

[41] En «Alquimia del verbo» de *Una temporada en el infierno* [N.T.].

existencia más que su exterioridad y afirman que lo absoluto (Dios) está esencialmente separado del mundo, y que entre lo absoluto, el universo y el ser humano no hay otra relación que la de creación y dominio. En cambio, los esotéricos niegan tal separación y entienden que lo absoluto (Dios) está en el mundo y en sus cosas, y que el mundo y sus cosas están en lo absoluto. Piensan que la existencia es Creador y criatura a la vez, una y múltiple al mismo tiempo.

La armonización entre lo absoluto y las cosas, entre la interioridad y la exterioridad de la existencia, entre lo consciente y lo inconsciente, es la que ensancha las fronteras de la consciencia y las del conocimiento. Y puesto que la iluminación *(al-ixraq)* es la que realiza dicha armonización, el conocimiento iluminista es el más elevado grado de conocimiento.

La visión por iluminación muestra asimismo la relación existente entre percepción visual *(basar)* y percepción interna *(basira),* como lo explica Abd al-Qádir al-Yilani, a quien se le presentó un hombre que decía haber visto a Dios con sus ojos *(bi-basari-hi)* y al-Yilani lo reprendió, negándoselo. Después, le preguntaron a al-Yilani[42]: «¿Ese hombre, decía la verdad, o mentía?». Y al-Yilani respondió:

> Decía la verdad, pero estaba confundido; lo que pasó es que vio la Luz de la Belleza con su ojo interior *(basira);* luego, esa luz traspasó su visión interna y llegó hasta su percepción ocular *(basar),* por lo que ésta vio su visión interior. Así, creyó que había visto ocularmente lo que había contemplado con su visión inte-

[42] Abd al-Qádir al-Yilani (m. 1166), asceta suní ortodoxo seguidor de al-Gazali y fundador de la *tariqa qádiria* (cofradía referente a su nombre) de carácter ascético popular. Su figura es muy venerada en todo el islam [N.T.].

rior, aunque en verdad no vio sino su propia visión interior.

Ibn Ayiba al-Hasani comenta esto mismo de la siguiente manera: mientras que el espíritu se encuentra tapado por el velo de lo humano, la visión ocular es la que actúa y solo ve lo sensible; mas, si el espíritu se impone sobre lo humano, la percepción visual *(basar)* será reflejo de la visión interna *(basira)* y solo verá las ideas percibidas por la visión interior[43].

Esta misma relación entre lo absoluto y su manifestación es establecida por el sufí entre su yo y su vida. Se cuenta que un hombre llamó a la puerta de Abu Yazid al-Bistami[44], y éste le preguntó:

—¿Qué quieres?

—Busco a Abu Yazid.

—Abu Yazid no está en casa —le dijo.

También cuentan que un hombre preguntó a al-Xibli[45]:

—¿Dónde está al-Xibli?

Y éste contestó:

—Murió. ¡Que Dios no se compadezca de él!

Se dice también que Dhu l-Nun al-Masri[46] envió a un hombre a la ciudad de Bistam para saber cómo estaba Abu Yazid al-Bistami y luego se lo contara. El hombre fue, lo encontró en la mezquita, lo saludó, y al-Bistami le dijo:

—¿Qué quieres?

—Busco a Abu Yazid.

---

[43] Ibn Ayiba al-Hasani, *Iqaz al-himam fi xarh al-hikam,* p. 168.

[44] Cf. *supra* p. 50, nota 2.

[45] Cf. *supra* p. 50, nota 1.

[46] Cf. *supra* p. 50, nota 4.

Y éste le preguntó:

—¿Dónde está Abu Yazid?, yo también lo estoy buscando.

El hombre dijo para sí: «Está loco, he hecho el viaje en balde». Pero cuando regresó ante Dhu l-Nun y le contó lo que había visto y escuchado, Dhu l-Nun lloró y exclamó: «Mi hermano Abu Yazid se ha ido con los que se van con Dios —el más Sublime—»[47].

Un sufí anónimo describió así esta relación: «No soy, aunque sepa cómo soy; ni soy, aunque sepa cómo soy»[48].

Es como si el sufismo fuese un éxodo perpetuo del ser humano fuera de sí mismo, o como una fuerza que lo expulsa de sí, según decía Breton a propósito del psicoanálisis[49].

Bajo otra formulación puede decirse que las energías y facultades del ser humano no se limitan a su individualidad. Lo absoluto (la existencia, lo oculto, etc.) se expresa a través del ser humano y por su acción, es decir, a través de la corriente del inconsciente. Lo que está más allá de la existencia se halla en la propia existencia[50].

8

Ibn Arabí describe así el conocimiento sufí:

---

[47] Al-Quxairi, *al-Tahbir fi l-tadkir [El recordatorio ornado],* p. 52.

[48] Al-Quxairi, *ibíd.,* p. 52.

[49] Breton, André, *Nadja,* p. 653, en *Oeuvres complètes, op. cit.*

[50] *Ibíd.*, p. 743.

Todo conocimiento *('ilm)* expuesto a través de la palabra y cuyo significado sea conveniente y entendible es el conocimiento de la razón teórica (…). El conocimiento mistérico *('ilm al-asrar),* cuando es expresado por la palabra resulta torpe, muy difícil de entender, rudo, y quizá repugne a los intelectos débiles y obstinados (…). Los conocimientos de los estados [espirituales] *('ulum al-ahwal)* son intermedios entre los conocimientos mistéricos y los racionales. Quienes más confían en el conocimiento de los estados espirituales son quienes practican la ejercitación *(ahl al-tayárib);* este es un conocimiento más cercano al mistérico que al teórico (…) y necesario en quien lo observa (…). La razón nada tiene que ver con el conocimiento mistérico, pues no cae dentro de su alcance[51]. (…) No hay otra vía hacia el conocimiento de los estados espirituales que la del gusto *(dhauq),* puesto que no puede ser definida por nadie con la razón, ni a partir de su conocimiento puede establecerse prueba alguna con ella, como conocer la dulzura de la miel, la amargura de la paciencia, el placer del coito, la pasión amorosa, una intensa emoción, el deseo (…). Todos los cuales conocimientos imposibles de obtener excepto por quien los posee como característica propia y los degusta (…)[52]. El conocimiento mistérico es el que está por encima del nivel de la razón y es insuflado en el corazón por el Espíritu de la Santidad; este conocimiento es característico del profeta y del santo *(walí)* (…). Quien posee dicho conocimiento posee todos los conocimientos (…). No hay conocimiento más supremo que este conocimiento abarcante, que comprende todos los saberes[53].

---

[51] Ibn Arabí, *al-Futuhat al-makkía [Las revelaciones de La Meca],* ed. de Osman Yahia, El Cairo, 1972, pp.146-147.

[52] *Ibíd.,* p. 139.

[53] *Ibíd.,* p. 140.

Ibn Arabí analiza también el carácter infinito de este conocimiento:

> La profecía crea hasta el Día del Juicio, aunque el establecimiento de la ley *(xaría)* haya concluido. Dicha ley es parte de la profecía, y es imposible que la comunicación e información procedentes de Dios se interrumpan en el mundo, ya que si se interrumpen el mundo se queda sin alimento para permanecer existiendo[54].

En cuanto a quienes experimentan el desvelamiento *(ahl al-kaxf):*

> Nombran la pronunciación de cada cosa inerte, vegetal y animal con el sonido determinado por el oído en el mundo sensible, no en la imaginación, como se oye la pronunciación del hablante y la voz de quienes tienen voz. En la existencia no tenemos nada que sea silente en realidad, sino que todo habla alabando a Dios, ni tampoco tenemos nada en la existencia que sea en realidad parlante por sí mismo, ya que toda esencia, excepto Dios, es silente, carece de pronunciación. No obstante, cuando la esencia se hace manifiesta, aparece la pronunciación[55].

Respecto a la profecía universal *(al-nubúa al-ʿamma),* diremos

> que sus partes son ilimitadas, incontables, pues es intemporal, permanece siempre tanto en este mundo como en el otro. Esta cuestión ha sido olvidada por la gente de nuestra vía, no sé si de forma premeditada por su parte, o si Dios no les hizo reparar en ello, o si es que lo mencionaron y no llegó hasta nosotros su mención[56].

---

[54] *Ibíd.,* 12: p. 420.

[55] *Ibíd.,* 92: 324.

[56] *Ibíd.,* p. 423.

La infinitud del conocimiento procede, por tanto, de que lo absoluto (Dios) no se manifiesta en una forma dos veces, ni a dos personas en una sola forma[57], sino que Dios se manifiesta permanentemente, su manifestación no está restringida por el tiempo[58].

Esto explica que el corazón sea el lugar interior del conocimiento, transformándose. El corazón *(qalb)* es transformación *(taqallub)* en formas que tampoco tienen fin, para coincidir así con las manifestaciones e irradiaciones continuas de la existencia. El corazón posee la amplitud de lo absoluto y refleja instante a instante las formas en las que se manifiesta lo absoluto. Ese reflejo es la transformación. Y como la manifestación no tiene fin, la transformación es también infinita y, en consecuencia, el conocimiento es infinito. El corazón reúne, pues, los atributos de la existencia.

En este nivel de correspondencia entre las manifestaciones y las transformaciones el corazón se disuelve en lo absoluto. El sabio se convierte en lo absoluto y habla en nombre suyo. Y, entonces, el sabio puede exclamar: ¡Yo no soy el que habla, soy lo absoluto!

Si la manifestación de lo absoluto no se interrumpe, ni se repite a sí misma, el corazón del sabio se crea en cada instante. Y eso mismo sucede con la existencia. El mundo que vemos en este instante ante nosotros no es el mismo que habíamos visto un instante antes. El mundo que veremos en el próximo instante será también diferente al que acabamos de ver. Y si esto es así respecto al mundo, igualmente lo es respecto al corazón del sabio y al ser humano. No hay substancia fija. El mundo es transformación permanente, sean los seres inertes o vivos.

---

[57] *Ibíd.,* 10: 143.

[58] *Ibíd.,* p. 334.

En verdad no atravesamos un río dos veces, como decía Heráclito. El mundo y el ser humano cambian con la respiración, dirá un sufí.

Esta es la teoría de la creación continua, o de la creación eternamente renovada, en el sufismo árabe, cuya idea se halla también en el budismo japonés representado por el Maestro Dogen (1200-1253).

La cosa, todas las cosas, son una cadena de existencias definidas temporalmente, una cadena de instantes existenciales. Todo surge para desaparecer, y para resurgir. El mundo se renueva a cada instante. En este sentido, en el budismo se dice que el mundo es a la vez efímero y eterno: eternamente efímero y efímeramente eterno.

«La montaña verde siempre camina», decía el Maestro Kai (1117-1042), a propósito del monte Tai Yo. La montaña simboliza la estabilidad, que es la apariencia que tiene en la visión habitual. Pero en una visión diferente, la montaña se mueve siempre, «aparece y se oculta en cada instante». En ese continuo proceso de aparición y ocultación se materializa, según el Maestro Dogen, la dimensión temporal[59]. Para explicar su idea, «Dogen se apoya en la relación existente entre el tiempo y la existencia. La existencia es, para él, un instante fugaz, y el tiempo se confunde con la existencia»[60]. Por eso:

> Una unidad de tiempo es una unidad de existencia. El instante es la fracción menor del tiempo y hay que verlo como un instante existencial. Lo que llamamos cosa no es más que una cadena de esos mismos ins-

[59] Sobre el texto relacionado con la Montaña Verde, cf. el antes citado libro de Izutsu, Toshihiko, *Unicité de l'Existence et création perpetuelle en mystique islamique,* pp. 85-120, así como su análisis sobre la idea de la creación perpetua en el budismo y en el sufismo islámico.

[60] *Ibíd.,* p. 93.

> tantes existenciales. En este sentido, nada permanece dos instantes, pues todas las cosas se renuevan (mueren y nacen) en cada instante. La cosa no está totalmente «cortada» en un instante concreto de lo que era en el instante precedente, ni de lo que será en el instante siguiente[61].

Quizá sería interesante estudiar la relación lingüístico-existencial existente entre los verbos *azala* (ser eterno) y *zala* (ser efímero), siempre que entendamos el lenguaje dentro de la naturaleza y al margen de toda dimensión religiosa.

Vemos, así, que «lo oculto», «Dios», «lo absoluto», «el punto supremo», es indefinible. Lo que el ser humano dice sobre ello no es sobre ello como tal, sino sobre la manifestación que el ser humano recibe de ello, es decir, sobre la forma con la que aparece. Dicha forma es de cada individuo, no de aquello que es indefinible, ya que esto no se manifiesta a todos con una sola forma sino con una forma específica para cada persona a la que se le manifiesta. Su manifestación varía, además, en claridad y oscuridad, dependiendo de la diversidad de las personas. El ser humano no conoce lo absoluto en sí mismo, sino formas del mismo e interpretaciones construidas sobre dichas formas.

Podemos comparar la relación entre forma e idea con la existente voz y significado. Dos voces pueden variar al variar sus respectivos significados, variar ambas manteniendo un mismo significado, o ser iguales teniendo significados distintos[62]. Ejemplo de dos voces

---

[61] *Ibíd.,* p. 95.

[62] Cf. Sibawaihi, *al-Kitab [El libro],* vol. I, p. 7. [Sibawaihi, nacido hacia 796 cerca de Xiraz, donde murió, es uno de los pilares de la gramática árabe clásica; se formó en Basora y lideró su célebre escuela gramatical; su *al-Kitab* tuvo una gran trascendencia en la gramática árabe y fue muy

con dos significados distintos: «sentarse» e «ir»; de dos voces con el mismo significado: «ir» y «partir»; y de dos voces iguales con significado diferente podría ser el uso de *wachada* para decir «me enfadé con él», de inquina, rencor, o para decir «lo encontré», en referencia a algo buscado[63].

También es comparable al nombre en relación con lo nombrado: el nombre es lo manifiesto *(záhir)* y lo nombrado lo oculto *(batin).* La dualidad manifiesto-oculto no alude a dos seres diferentes, sino a uno sólo contemplado desde dos puntos de vista: de parte de la esencia es la Verdad [Dios], y de parte de los atributos y los nombres (las manifestaciones [o teofanías]) es la Creación[64].

El significado (lo absoluto) es, desde el punto de vista de la esencia, diferente de la forma con la que dicho absoluto se manifiesta, pero, desde el punto de vista cognoscitivo, es la forma. Es, pues, a la vez, la forma y otra cosa. Siempre es, cognoscitivamente, algo distinto de lo que es. Lo cual no significa que se transforme y cambie, ya que eso implica temporalidad. Lo absoluto no admite el tiempo desde el punto de vista de la esencia, aunque sí lo admite desde el punto de vista de la manifestación. Permanece fuera del tiempo a la vez que está dentro de él.

El tiempo es el tiempo de la manifestación, el tiempo de la visión humana de la forma manifestada. El tiempo son los momentos con los cuales el ser humano ve lo absoluto a través de sus manifestaciones. Lo

---

comentado, analizado y discutido, incluso en al-Ándalus (N.T.)].

[63] *Ibíd.,* p. 8.

[64] Abu l-Ala' Afifi, «Ibn 'Arabí fi dirasati» (Ibn 'Arabí en mis estudios), dentro del libro conmemorativo *Muhi l-Din Ibn Arabí,* El Cairo, 1989, pp. 27-28.

absoluto carece en su esencia de tiempo, y por eso no tiene historia.

Cuando el ser humano dice que lo ha visto significa que lo ha visto como si fuera un relámpago. El ser humano no puede ver el relámpago más que a través de una nube, ni tampoco puede ver lo absoluto si no es a través de una forma.

Pero, ¿cómo se establece lo absoluto en otra cosa y sigue siendo él mismo? La respuesta es que no se establece en otra cosa, sino en otra cosa aparente que no es sino una de sus formas, y es él mismo. La finalidad de la manifestación de lo absoluto en las formas de la existencia no es iluminar el ser sino más bien iluminar lo oculto desconocido. Esa manifestación permite el establecimiento de un sistema de correspondencias que sitúa al ser humano en la vía del misterio y le muestra sus claves.

La relación entre lo absoluto y su manifestación puede arrojar luz sobre el misterio del lenguaje poético, toda vez que dicho lenguaje no puede ser sino inspirador y, por ello mismo, ha de ser necesariamente enigmático. El lenguaje poético es una forma de relación entre lo visible y lo invisible, no una forma de lo visible, ni de lo invisible, en exclusiva.

En resumen, la experiencia cognoscitiva surrealista, al igual que la experiencia sufí, persigue la liberación de las cadenas que limitan la libertad y todas las formas de dinamismo del ser humano con el fin de alcanzar el conocimiento verdadero del yo y la existencia, y con el fin de que la vida alcance el nivel de dicho conocimiento y se corresponda con él. Esa experiencia es, pues, una práctica vital y de escritura encaminada a realizar dicha liberación. Dentro del ser humano hay facultades excepcionales retenidas por esas cadenas y cuando el ser humano las descubre puede llevar a cabo su liberación.

El surrealismo es, en el arte, justamente esto: descubrimiento y expresión de dichas facultades.

Recurriendo al lenguaje sufí, puede decirse que el surrealismo cree que la existencia aparente e inmediata, cultural y social, es una gran cárcel, y que la principal misión del ser humano es salir de esa cárcel a un mundo libre abierto a la existencia oculta. De ahí que el surrealismo critique la realidad al analizarla y desvelar los fundamentos en los que se sustenta, y las instituciones en las que, y por las que, se manifiesta. Y al igual que la experiencia sufí se esfuerza en superar la ley religiosa y alcanzar la verdad, el surrealismo trata de superar la institución social, cultural y moral que anula al ser humano y así poder descubrir su verdadera subjetividad, además de la verdadera existencia y la vida verdadera.

En ambos casos, el fin es superar lo establecido de antemano para crear un mundo nuevo, o una realidad superior, o para «descubrir sistemáticamente el interior del yo».

La evidencia más inmediata de esta superación es la crítica a los dos elementos fundamentales que encadenan al ser humano: la religión y el racionalismo (razón y lógica). La religión en cuanto iglesia (ley) y el racionalismo en cuanto mecanismo y técnica (velo para los sufíes, y restricción). La verdad está en otra dimensión.

LA IMAGINACIÓN

El mar es la primera de las mutaciones del fuego.
Heráclito

I

Entre lo conocido y lo desconocido existe un estadio intermedio al que Ibn Arabí denomina *barzaj*. Lo contingente, por ejemplo, es un estadio intermedio entre la existencia y la nada. El Ser Humano Perfecto, otro ejemplo, es un estadio intermedio entre la Verdad [Dios] y la Creación: cuando aparece con los nombres divinos es Verdad y cuando aparece con lo contingente es Creación. Dicho de otro modo, el *barzaj* es el espacio de la mutación, o sea, el espacio de las imágenes y de las manifestaciones.

La verdad universal tiene, para Ibn Arabí, tres niveles: superior, que es el nivel de la abstracción o de los inteligibles, inferior, o nivel de la sensación y los sensibles, e intermedio, que reúne ambos niveles y es, por tanto, inteligible y sensible a la vez. Este es el nivel de la imaginación y de las formas imaginarias.

De acuerdo con esto, existen tres clases de ideas: la existencia absoluta divina, la nada absoluta y la existencia imaginaria, que es el estadio intermedio entre la existencia y la nada, el lugar de las infinitas cosas posibles.

2

¿Qué es, pues, la imaginación?

Ibn Arabí responde diciendo que al principio está la imaginación absoluta, a la que llama Nube *(ama')* y a la que considera la presencia universal y el grado unificador. Esta imaginación recibe las imágenes de los seres e imagina lo todavía inexistente. En la Nube aparecen, según Ibn Arabí, todos los posibles animados por el hálito del Misericordioso. A este propósito se cita el siguiente *hadiz:*

> Al Enviado de Dios se le preguntó: «¿Dónde estaba nuestro Señor antes de que realizara su Creación?». A lo que respondió: «Estaba en una Nube, por encima y por debajo de la cual hay aire».

Esta Nube es el mismo estadio intermedio existente entre las ideas y sus materializaciones.

La presencia intermedia es sombra de lo absoluto, las manifestaciones, es decir, los seres, son sombras de dicha sombra, y los sensibles son sombras de dichos seres en la percepción sensorial. El concepto de «sombra» significa aquí cesación, distinguiéndose del ser, que no cesa y es lo absoluto permanente. La sombra es lo manifiesto, o la imagen cuyo modelo fue concebido en el conocimiento divino antes de la creación, puesto que el mundo, tal como lo ve Ibn Arabí, aparece según la imagen de la Verdad [Dios].

Y la existencia es, respecto a esta imagen, como una vestimenta, es decir, una sombra cambiante y efímera.

3

Si miramos el mundo como Ibn Arabí a través de esta existencia-apariencia, de esta existencia que acontece, veremos dos mundos y dos presencias: el mundo de lo oculto *('alam al-gaib)* o del Reino *('alam al-malakut),* al que le corresponde la presencia de lo oculto, y el mundo del estar presente o de la Soberanía *('alam al-mulk),* al que le corresponde la presencia del testimonio.

El primer mundo es el mundo de las ideas y el intelecto. El segundo, el de la escritura y la sensación. Este se percibe por la vista, y aquel, por la visión interior.

Entre los dos mundos hay un tercero resultante de la unión de ambos, que es el mundo de la Omnipotencia *('alam al-yabarut)* y, al mismo tiempo, el mundo de la imaginación y la presencia de la imaginación.

Es en este mundo tercero e intermedio *(barzají)* en el que las ideas adquieren sus imágenes. Las ideas son aquí también intermedias: no pertenecen al mundo de lo oculto, puesto que aparecen en las imágenes, ni al mundo de la visión ocular, porque su aparición en imágenes es accidental para quien las ve, aunque no respecto a la idea en sí misma.

La presencia de la imaginación es así la más extensa de las presencias, ya que suma los dos mundos y es, como dice Ibn Arabí, sede de los dos océanos: el océano de las abstracciones y el océano de las percepciones sensibles. La imaginación corresponde al observador y

depende de él, no de lo observado. Esto último, lo observado, es fijo e inmodificable, son sólo sus imágenes las que cambian y se diversifican, haciéndolo *ad infinitum.* La primera fijeza es la de la identidad, y la segunda, la de la diversidad y el cambio.

De esta manera, la imaginación es, a ojos de Ibn Arabí, el más amplio de los seres y la más completa de las criaturas, a pesar de estar en un perpetuo y simultáneo movimiento de existencia-inexistencia, conocimiento-desconocimiento y negación-afirmación. Observa, por ejemplo, tu imagen en el espejo: la ves de verdad y, a la vez, no la ves de verdad, porque los sentidos se equivocan y engañan. Tu imagen en el espejo es un estadio intermedio entre tú, en cuanto visión ocular *(basar),* y tú mismo también, en tanto visión interior *(basira).*

4

Ibn Arabí justifica su caracterización de la imaginación como la más amplia de las presencias, diciendo que Dios mismo, que no admite las imágenes, se manifiesta a través de la imagen en la presencia de la imaginación. Su aparición, considerada imposible, es así posible en esta presencia. Dicho de otra manera, la imaginación es entre las cosas creadas, la única que admite la imagen de la Verdad [Dios]. De ahí que no nos sorprenda que el cuerpo, por ejemplo, existente en la presencia de la imaginación, sea visto en dos lugares a la vez, lo que es imposible desde el punto de vista racional. La imaginación realiza lo que para la razón es imposible de realizar.

Por ello, la imaginación es el criterio que mide el conocimiento. Quien no conoce la imaginación y su rango, ni siquiera huele el conocimiento, afirma Ibn Arabí. Los allegados a Dios *(ahl Allah)* se distinguen justamente por el conocimiento derivado del desvelamiento imaginal.

Lo propio de este desvelamiento es que hasta lo sensible es imaginado: se ve ocularmente, pero en su verdadera esencia es diferente a lo que el ojo ve. Esto significa que la esencia de la imaginación es la transformación en toda circunstancia y la manifestación en toda imagen, mientras que la verdad no cambia. Lo cual confirma que todo lo que no es Dios-la Verdad es una sombra efímera. La citada trasformación es la inteligibilidad de la imaginación. Incluso el mismo mundo, por ser manifestación y apariencia, es imaginación. La existencia creada no es sino imaginación instaurada, según la expresión de Ibn Arabí.

5

Esto lleva a Ibn Arabí a afirmar que la Omnipotencia divina no ha creado ningún ser más inmenso que la imaginación, que es la presencia de la teofanía. La creación del mundo de la imaginación es uno de los misterios del nombre divino, pues ese mundo fue creado para que en él apareciera la unión de los contrarios. Unión que es imposible para los sentidos y la razón, pero posible en la imaginación. De ahí que la imaginación sea lo que más cerca está de mostrar la Verdad [Dios], que es el Primero y el Último, el Manifiesto y el Ocul-

to, y la imaginación su forma superior: aquello que no puede existir existe en la imaginación. La imaginación es también la esencia del ser humano, puesto que en la presencia de la imaginación la Verdad está con el ser humano en todo lo que éste desea. Incluso la Verdad se subordina, como dice Ibn Arabí, al deseo humano, a la vez que la voluntad humana está bajo el beneplácito de la Verdad. La Verdad vigila al ser humano para crearle a éste lo que desee en dicha presencia, en el mundo y en el más allá. Y el ser humano, por su parte, depende de la Verdad en las formas teofánicas, puesto que el ser humano se impregna de cada forma en la que la Verdad se le manifiesta. El ser humano se transmuta en las formas por la transformación de la Verdad, y la Verdad se transforma al crear por la transformación del ser humano en el mundo y en el más allá. La exterioridad del ser humano se diversifica en el más allá, de la misma manera que su interioridad se había diversificado en este bajo mundo con las formas teofánicas. Estamos, pues, ante la correspondencia entre lo divino y lo imaginal, que es evidente en el más allá y oculta en este mundo.

6

Ibn Arabí compara la imaginación con un territorio de maravillas y prodigios infinitos, en el que se encuentra hasta lo lógicamente imposible, y lo llama el pastizal de la mirada de los sabios. En ese territorio hay un mundo a imagen del ser humano, que, cuando es mirado por el sabio, se ve a sí mismo en él. Una de las peculiaridades de ese territorio es que la teofanía permi-

te en él al sabio, que es el capaz de desvelar, contemplarla visualmente, combinando, incluso, visión y palabra. En dicho territorio, se confirma la incapacidad de la razón, así como la posibilidad de que los contrarios se unan, de que un mismo cuerpo esté en dos lugares, o de que la forma y la idea existan cada una por sí misma.

La imaginación posee la capacidad de creación absoluta excepto de sí misma, lo mismo que la Verdad, que lo crea absolutamente todo menos a ella misma. Por ello, la imaginación es la criatura más merecedora de llevar el nombre de Ser Humano Perfecto.

Como dice Ibn Arabí, la imaginación es una matriz en la que el Creador da forma a lo que Él quiere. Esta es la imaginación unida *(al-jayal al-muttasil),* es decir, la manifestación divina en las formas que percibe la vista. Luego está la imaginación separada *(al-jayal al-munfasil),* que es lo absoluto, es decir, la Nube en la que se encuentra la Existencia de Dios.

Y puesto que Dios no se manifiesta más que bajo una forma, tampoco se manifiesta dos veces bajo la misma forma, ni bajo una misma forma a dos personas, pues sus manifestaciones son irrepetibles, y las formas divinas son siempre nuevas. La imaginación es amplitud, ya que, según Ibn Arabí, da forma a aquello a lo que la razón niega la posibilidad de ser concebido y formalizado. Pero, al mismo tiempo, la imaginación es estrechez, ya que no puede recibir sensaciones e ideas si no es bajo una forma. De ahí que los sentidos sean lo más cercano que hay a la imaginación, la cual toma de ellos las formas.

7

Ibn Arabí describe la imaginación cual luz diferente de las luces. Es una luz con la que se perciben las manifestaciones teofánicas. La imaginación no es imperfecta, es verdadera, nada de ella es vano. Todo lo percibe con su luz sin errar. El error procede siempre de la razón, o sea, del juicio, mientras que la imaginación no enjuicia. La imaginación se comprende con los ojos de la imaginación, no con los ojos de los sentidos, a pesar de que el sentido de la vista es el que proporciona a ambos la percepción. El secreto de esto está en que el ser humano percibe con los ojos de la imaginación tanto las formas imaginarias como las formas sensibles, aunque las creaciones de la percepción sensible no varían, ni lo sensible se ve en varios lugares a la vez y bajo una misma circunstancia. De ahí que, como señala Ibn Arabí, la confusión de la imaginación con los sentidos produzca duda, la mayor de las dudas incluso.

Por eso, Ibn Arabí aclara la relación entre la imaginación y las demás facultades humanas, indicando que el Ser Humano Perfecto, que es el estadio intermedio entre la Verdad y el mundo, posee tres niveles: racional y sensible, y, entre ambos, el de la imaginación, que es el estadio central.

Toda potencia sensitiva tiene dos orientaciones: una dirigida hacia los sensibles del mundo de la visión ocular *('alam al-xahada)* y otra hacia las formas imaginadas en la presencia de la imaginación, presencia que

es un ámbito mucho más amplio que el mundo de la visión ocular.

Los sentidos elevan lo que perciben a la imaginación, llenándose la alhacena de ésta de sensibles. Luego, la potencia imaginadora *(musauira)* toma su materia de los sensibles y compone las imágenes: son imágenes insólitas y desconocidas compuestas de partes de cosas familiares y conocidas. A continuación, la potencia memorizadora *(háfiza)* guarda esas imágenes ayudada por dos guardianes: el recuerdo *(dhikr),* que guarda los ideas abstraídas, y la imaginación, que guarda las ideas. La memoria *(dhákira)* fija, seguidamente, las ideas.

Por su parte, el pensamiento *(fikr)* es una potencia servidora de la potencia racional. El ámbito del pensamiento se encuentra en la misma potencia de la imaginación, que es donde se reúne lo que aportan las potencias sensitivas. La razón no admite más que lo que conoce axiomáticamente o aquello que le proporciona el pensamiento. Da fe de las ideas abstraídas de la materia que le eleva la imaginación. La razón está conectada con la sensación por medio de la imaginación. O digamos que la razón toma del pensamiento lo que la imaginación toma de los sentidos. Por ese motivo, Ibn Arabí considera pobre a la razón, por no conocer nada más que a través de las citadas potencias. Carece en sí misma, además, de otro conocimiento que no sea el de las evidencias necesarias con que ha sido dotada naturalmente.

La fantasía *(wahm),* igual que la razón, ejerce control sobre el ser humano y hasta llega a dominar a la razón, aunque su acción cesa con rapidez debido a su libertad, lo que la diferencia de la razón, que está encadenada a lo que adquiere. Por ello, la influencia de la fantasía en el alma es más poderosa que la de la razón, y su autoridad es la que prevalece en la creación.

8

En resumen, hay una imaginación unida y otra separada. La separada es la presencia intermedia universal y unificadora, la presencia en que se establece la semejanza y la mezcla imaginativas. En esta presencia se manifiesta la Verdad en imágenes, aparecen los espíritus angélicos, también en imágenes, y las ideas bajan a formas y moldes sensibles. Todo lo que se manifiesta en la presencia de la imaginación separada son entes corpóreos pero no cuerpos, distinción que solo es posible por medio de una potencia divina que la Verdad otorga a quien desea.

Por su parte, la imaginación unida es la potencia imaginativa creada en el ser humano, con la que éste penetra en la presencia de la imaginación separada, tanto en la vigilia como en el sueño.

Así, pues, la imaginación tiene dos estados, el de unión y el de separación, distinguiéndose ambos en que el estado de unión desaparece al desaparecer lo imaginado, en tanto que el estado de separación es una presencia esencial que siempre admite ideas y entes espirituales.

9

El ser humano posee también dos estados: el de vigilia y el de sueño. Lo visto en la vigilia se denomina visión, en tanto que lo visto en el sueño recibe el nombre de ensoñación. Puede que algunas personas perciban en la vigila lo que otras perciben en el sueño, pero esto es excepcional, especial.

El sueño es un estado que traslada al ser humano desde la contemplación del mundo sensible al mundo intermedio *(barzaj).* Cuando la persona está dormida, la visión se dirige hacia el mundo de la imaginación, que es el más perfecto de los mundos, el origen del mundo, ya que posee la existencia verdadera y el control sobre todas las cosas, materializa además las ideas, hace existir por sí mismo a lo que no podía existir por sí mismo, da forma a lo que no la tenía y convierte lo imposible en posible.

En el sueño se produce el tránsito desde la apariencia de la percepción sensorial a lo que se oculta en el interior de la misma, viéndose lo que se guarda en la alhacena de la imaginación. También en él se ven las imágenes y se disfruta de los estados placenteros y de la celeridad del cambio de un estado a otro.

La imaginación nos muestra, por consiguiente, que la existencia está en permanente movimiento y en perpetua mutación.

10

Con la imaginación se produce la ascensión o el viaje nocturno *(isra')* espiritual, que es un ascenso cognoscitivo que comienza por las cosas corporales, continúa por la esencia oscura, sigue por la presencia de la naturaleza simple, luego por la Tabla bien guardada [en el cielo] en la que Dios numeró los seres, después por el Cálamo supremo, en el que se encuentra el conocimiento de la santidad, a continuación por el mundo del delirio amoroso *('alam al-hayamán),* creado a partir de la Nube, para llegar, finalmente, a la propia Nube, que es el ámbito espiritual en el que Dios estableció las esencias de las cosas contingentes. Desde esta Nube se asciende por los nombres de la incompArabílidad [divina] hasta la presencia que excluye la incompArabílidad *(tanzih)* y la compArabílidad *(taxbih)* [divinas]: por la exclusión de la incompArabílidad Dios es absolutamente indefinible, y por la exclusión de la compArabílidad Dios es absolutamente inconmensurable, es decir, sobran sus atributos[1].

[1] Se considera que la solución de Ibn Arabí a la disputa tradicional del islam entre los defensores del *taxbih* (antropomorfismo o semejanza divina con la creado) y los defensores del *tanzih* (absoluta trascendencia divina) es una solución original y esencial en su pensamiento: para él, las dos posiciones son limitativas y parciales, pues Dios es tan absolutamente trascendente como inmanente; su multiplicidad, infinitud y transformación continua en todo y por todo lo hacen al mismo tiempo indefinible e inabarcable [N.T.].

II

Lo que llega al corazón proveniente del mundo superior es llamado por Ibn Arabí «el acontecimiento» *(al-waqi'a)* y se produce por medio de la alocución *(jitab)* o el símbolo *(mizal)*[2]. El acontecimiento es una de las señales de la profecía y es el equivalente en los santos a la revelación en los profetas. Se denomina también visión veraz, la cual forma parte de la profecía.

Esos acontecimientos son los inicios de la revelación divina desde el interior, pues vienen del propio ser humano. Algunas personas tienen esos acontecimientos durante el sueño, otras en el estado de extinción, y otras, en fin, cuando están despiertas y sin que los mismos les impidan captar sus percepciones sensoriales.

La visión onírica, que solo se produce durante el sueño, es parte integrante de la profecía, por lo que proviene de Dios y es el punto de partida de la revelación. La revelación comienza por la visión onírica, y no por los sentidos, porque las ideas inteligibles están más cerca de la imaginación que de los sentidos. Estos son el extremo inferior, la idea el superior, y la imaginación el intermedio entre ambos. Y puesto que la revelación

[2] Este tecnicismo pertenece a la raíz *waqa'a* (caer, posarse, ocurrir). Aquí reproduce Adonis, casi al pie de la letra, la definición dada por Ibn Arabí en *Mu'yam istilahat al-sufía (Diccionario terminológico de sufismo),* ed. de B. A. al-Yabi, Beirut, 1990, p. 68; cf. tr. española de Rabia Terri Harris, *Terminología sufí,* en *Ibn Arabí, Guía espiritual,* Murcia, Editorial Regional de Murcia, 1992, p. 105 [N.T.].

es idea *(ma'na),* el inicio de la misma consiste en hacer descender las ideas mentales abstraídas a los moldes sensibles vinculados a la presencia de la imaginación, tanto en el sueño como en la vigilia; la revelación se inicia, pues, a partir de las percepciones sensoriales existentes en la presencia de lo sensible. Si la idea desea descender hasta los sentidos ha de atravesar antes la presencia de la imaginación. Una de las características de la imaginación es que convierte en imagen sensible todo lo que pasa por ella, de ahí que si la mencionada revelación divina llega durante el sueño se denomina visión onírica, y si se produce en la vigilia se llamará visión imaginaria. Por lo tanto, la revelación profética comienza por la imaginación.

12

El objetivo de la imaginación no está en ella misma sino en que aparezca en la mismísima existencia sensible ejerciendo su juicio sobre los sentidos. La comunicación a partir de la imaginación consiste en el traslado, o tránsito, de lo imaginado a otra imaginación en la que el oyente vuelve a imaginarlo según su grado de entendimiento. Puede que se produzca una correspondencia entre una imaginación y otra (la del escritor con la del lector, por ejemplo, o la del oyente con la del hablante), o que no se produzca. En el primer caso, la correspondencia se llamará comprensión.

La visión onírica no yerra. Toda visión onírica es veraz. Quien yerra es quien habla sobre lo onírico al interpretarlo. Por eso, sólo Dios conoce el nivel del mundo

de la imaginación, así como sus allegados, es decir, los profetas y los santos realizadores de la verdad.

Para Ibn Arabí, el sueño que sobreviene sorpresivamente, de manera irreflexiva e impensada, es más cercano a la verdad, debido a que la imaginación ligada a la consciencia es menos rica que la que está ligada a la inconsciencia:

> El intérprete ajeno a la visión onírica interpreta lo que ha imaginado en su alma evocándolo primero y haciendo luego como si lo viera sensorialmente; este intérprete es más débil *(daíf)* que quien interpreta la imaginación sin recurrir al pensamiento ni a la evocación, que es el caso de quien tiene una visión onírica; a este último, la imaginación le muestra lo que posee sin tener que traerlo del observador. Esto no le sucede a quien está despierto, puesto que su imaginativa se encuentra en situación de debilidad a causa del velo de los sentidos, por lo que está precisado de fuerza y la interpretación que realiza resulta débil… Se dice «crucé el río» sin más, porque el río no ha sido evocado ni imaginado, sino que está presente ante los sentidos, lo mismo que el sueño está presente en la imaginación sin evocación ni reflexión. Por ello, cuando hay que interpretar el sueño, el intérprete *(al-mu ʿabbir)* ha de redoblar la imaginación para pasar *(ʿabara)* desde el símbolo a lo simbolizado»[3].

[3] Ibn Arabí, *Futuhat,* III: 454. [En todo este pasaje, como en otros muchos textos, Ibn Arabí recurre a diversas variantes de la raíz *«ʿabara»* (cruzar, pasar, interpretar) para expresar su idea de que la interpretación tanto de lo onírico como de lo textual es una operación de «paso» o «cruce» desde el signo a la significación, o desde el símbolo a lo simbolizado (N.T.)].

13

La lógica congela la noción del mundo dentro de una cadena de contradicciones —lo real y lo posible, la acción y el sueño, la locura y la cordura—, las cuales componen el aparato del conservadurismo social dedicado a prevenir todo acto transgresor realizado por el individuo. Al rechazar la lógica, los únicos recursos que les quedaron a los surrealistas fueron los medios utilizados por los poetas, la intuición, la inspiración y la iluminación, cuya superioridad se esforzaron en demostrar[4]. Por tanto, «siempre es la imaginación la única que actúa», decía Aragon, así que «nada me puede asegurar lo que es la realidad, nada me puede asegurar que yo no construyo la realidad sobre una interpretación delirante, no me lo asegura el rigor de una lógica, ni tampoco la fuerza de una sensación»[5]. La imaginación que cada cual lleva dentro es la única capaz de levantar la prohibición impuesta sobre un dominio en el que sin la imaginación no podríamos entrar. Ella es la única capaz de romper «las rejas de la lógica»[6].

Breton lo expresaba así:

> Querida imaginación, lo que más me gusta de ti es, sobre todo, que no perdonas (…). Únicamente

[4] Béhar, H. y Carassou, M., *Le surréalisme,* París, 1984, p. 162.

[5] Aragon, L., *Le Paysan de Paris,* París, Gallimard, 1928, p. 12, cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.*

[6] Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.*

> me rinde cuentas de lo que *puede ser,* y eso es ya suficiente para levantar un poco la terrible prohibición…[7].

Es por ello por lo que los surrealistas se dedicaron a estudiar los juegos de la imaginación, tratando de descubrir su dinámica y funcionamiento. Se propusieron llegar a un «pensamiento no dirigido», que no se someta a la percepción de los sentidos, ni a la coerción social. Para conseguirlo, experimentaron toda una serie de métodos de exploración psíquica: la escritura automática, la hipnosis y relato de los sueños, la simulación de delirios y la paranoia crítica[8].

Son todos ellos medios para controlar y adiestrar el cuerpo, como hacían los sufíes, con el fin de quitar el velo que se interpone entre el mundo del yo y el mundo auténtico.

Para el sufismo y el surrealismo, la importancia de la imaginación radica, ante todo, en que no es ficción, sino un ser, aunque desconocido y, por tanto, susceptible de hacerse realidad. La imaginación humana no inventa nada en éste o en otro mundo que no sea verdadero, decía Nerval.

14

En lo relativo al sueño, Maurice Blanchot cree que, «en la historia del surrealismo, las libertades de la

---

[7] Breton, A., *Manifeste du surréalisme,* cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 162-163.

[8] *Ibíd.,* pp. 163 y 170.

escritura van ligadas a las experiencias del sueño»[9]. En realidad, la escritura automática no permaneció mucho tiempo siendo el único medio para llegar al inmenso continente por ella descubierto. Desde 1922, el sueño provocado por hipnosis se convirtió en otro medio de exploración de ese enigmático continente. Este tipo de sueño anula también la censura que coarta el pensamiento y abre las puertas de lo maravilloso y de la libertad. Aragon decía que «este es el punto en el que la libertad, esa magnífica palabra, adquiere sentido por primera vez: la libertad comienza donde nace lo maravilloso»[10].

Practicar el sueño por hipnotismo lleva a una especie de anulación del dominio que cada persona tiene sobre sí, conduce a un caos sensorial y a estados de efusión que en ocasiones se manifiestan en actos violentos. Por eso me detuve, advierte Breton, por razones de «elemental higiene mental»[11].

Aragon comenta acerca del sueño que desde antiguo fue una forma de inspiración. Los dioses conversaban a través del sueño con sus víctimas… Sin embargo, quienes anotan sus sueños hoy día no pretenden establecer relación alguna con el más allá. Cuentan lo que ven en sueños con seguridad y objetividad. La objetividad es aquí casi total, ya que no hay censura de ningún tipo que pueda inmiscuirse entre quien sueña y la realidad, como sí se inmiscuye entre quien está despierto y lo real.

En el prefacio del número uno de la revista *La Révolution surréaliste* se lee que

---

[9] Blanchot, M., «Continuez tant qu'il vous plaira», en la *N.R.F.,* febrero de 1953, cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 183.

[10] Aragon, L., *Un vague de rêve,* 1924, cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 184.

[11] Cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 185.

> sólo el sueño concede al hombre todos sus derechos a la libertad. Gracias al sueño, la muerte ya no tiene un sentido oscuro, y el sentido de la vida se hace indiferente (…). Todos estamos a merced del sueño y debemos sufrir su poder en el estado de vigilia. Es un terrible tirano vestido de espejos y relámpagos. ¿Qué son el papel y la pluma, qué es escribir, qué es la poesía frente a ese gigante que tiene los músculos de las nubes en sus músculos? (…). El surrealismo abre las puertas del sueño a aquellos con los que la noche se muestra avara (…), y es también quien rompe las cadenas[12].

Esta revista da así prioridad al relato de los sueños, a los que transcribe como registro de lo indecible. Además, los sueños permiten al ser humano resolver sus contradicciones vitales, pues sueño y realidad son dos vasos comunicantes que comparten una misma agua.

Con el sueño está conectado también el delirio. Breton opinaba que existen «estrechas relaciones entre el sueño y las diversas actividades delirantes que se manifiestan en los sanatorios mentales»[13]. Al igual que el relato de los sueños, la simulación de enfermedades mentales permite avanzar en la exploración del inconsciente, es decir, del continente interior. Así, el surrealismo renovó la forma de ver la locura y cuestionó las disciplinas que pretenden definir las enfermedades mentales. Se puso del lado de los enfermos mentales contra las instituciones[14] y vio en algunos locos síntomas de genialidad

---

[12] Boiffard, J. A., Éluard, P. y Vitrac, R., «Préface» a *La Révolution surréaliste,* nº 1, 1 diciembre de 1924, p. 1; cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 188-189.

[13] Breton, A., *Les Vases communicants,* cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 192.

[14] *Ibíd.*

(recordemos que el sufismo es para los alfaquíes y para la mentalidad legista una forma de locura).

15

Al superarse la razón y la lógica con la acción de la imaginación, del sueño y del delirio, se supera también la realidad y se va más allá de la misma, o, según el léxico sufí, se llega a lo oculto, donde se hallan el misterio, la verdad y el significado. De ahí que el sueño no sea para los surrealistas la huida de un mundo insatisfactorio para el individuo, sino un impulso que lo mueve a superar las dificultades y los obstáculos. El surrealismo es una exploración del más profundo interior de la persona, a la vez que una exploración del mundo exterior, no para conocerlo tal como es, sino para volver a crearlo.

Pero en el sufismo, lo que hay más allá de la realidad no es un absoluto existente *per se* y separado, sino un concepto unido a la realidad, lo mismo que el significado va unido a la forma. Lo asombroso, lo maravilloso, es el modo en que lo que hay más allá de la realidad se manifiesta en la realidad. La importancia que los surrealistas concedieron a lo asombroso y maravilloso les llevó a revisar su actitud frente al mundo exterior, decantándose por congeniar la actitud idealista con las tesis materialistas que adoptaron a continuación. En su práctica cognoscitiva insistieron por ello en la forma, en los sentidos y en el deseo frente a los métodos racionalistas. De ahí que el principio cognoscitivo surrealista

no esté en el racionalismo hegeliano, ni en la praxis marxista, sino en la libertad.

Breton reconoció en la actividad lúdica del ser humano «el carácter supralógico de nuestra situación en el cosmos». Tal carácter sólo puede ser aprehendido por medio del pensamiento analógico, según se aprecia en la teoría de las correspondencias. Breton define esta teoría, además, como «la base del ocultismo»; para ella, «todo objeto pertenece a un conjunto único y posee relaciones necesarias con todos los demás elementos de ese conjunto», de manera que en una ocasión le pareció a Breton que «el león está en la cerilla y que la cerilla está en el león»[15].

Es así como los surrealistas ponen las leyes de la participación universal y el principio de analogía en lugar de las leyes de la causalidad y del principio de no contradicción, lo que lleva a un conocimiento inmediato del mundo.

Para Breton, dicho conocimiento sensible, inmediato, no es disociable de la «belleza convulsiva», que es

> una belleza que no podrá derivar más que del sentimiento punzante de la cosa revelada, más que de la certeza integral propiciada por la irrupción de una solución que, por su misma naturaleza, no nos puede sobrevenir por las vías lógicas ordinarias[16].

---

[15] Se trata de un ejemplo expuesto por A. Breton en «L'un dans l'autre» (1954) para explicar la citada teoría de las correspondencias, que toma de una obra de Robert Armadou sobre el ocultismo; Breton dice que el león puede ser fácilmente descrito a partir de la cerilla que se dispone a encender, pues le parece que la llama que está en potencia en la cerilla se asemejará a la melena del felino, y que con muy pocas palabras más bastaría para completar la analogía (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 242) [N.T.].

[16] Breton, A., *L'Amour fou*, cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 244.

Al principio, los surrealistas negaron la realidad exterior; después, quisieron transformarla. Entremedias, se dedicaron a reinterpretarla. Más tarde, el sentimiento de analogía fue marcando cada vez más su actitud ante el mundo.

De ahí que la búsqueda surrealista consista, a nivel cognoscitivo, en hallar las afinidades y semejanzas entre los objetos y los seres. La cuestión está en poder captar las señales del misterio, preparando y favoreciendo el encuentro.

En el corazón de este universo de objetos y seres se sitúa el más importante de todos ellos: París, la ciudad en la que todo es posible. Cada surrealista ha evocado su deambular por esa ciudad en busca de algún «Vellocino de oro» (Aragon, *Le paysan de Paris* /Breton, *Nadja)* [17].

Breton se refiere, finalmente, a las señales de lo desconocido con la noción de «azar objetivo». En las manifestaciones del «azar objetivo» y de «la escritura automática», la imaginación deseosa descubre su estrecha relación con la necesitad exterior. Cada uno de nosotros constituye, desde dentro, un conjunto único con lo que lo rodea. El mundo, como dice Breton, «es un criptograma que pide ser descifrado» [18].

A través de su práctica de la poesía, los surrealistas han encontrado en la «alquimia del verbo» el sentido de la «Gran Obra alquímica» que lleva al iniciado a penetrar en los misterios del cosmos. Todo lo cual va unido a la voluntad de transformar al ser humano y al cosmos y de devolverle al primero su lugar recuperando sus capacidades perdidas.

---

[17] Cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 245-246.

[18] *Ibíd.,* p. 250.

Al explicar y subrayar todas estas cuestiones, Breton indica que

> el conocimiento científico de la naturaleza no tendrá valor más que con la condición de que pueda ser establecido el *contacto* con la naturaleza a través de las vías poéticas y, me atrevo a decir, que míticas. Queda claro que todo progreso científico producido en el marco de una estructura social defectuosa no hace sino actuar contra el hombre y contribuir al agravamiento de su condición[19].

La reminiscencia de un paraíso perdido permite al ser humano la no aceptación de las condiciones que le son impuestas en este mundo y le suministra la fuerza suficiente para superarlas.

Los surrealistas enfatizan la importancia de la imaginación ensalzando el desarreglo, o la suspensión, de los sentidos que da acceso a una dimensión superior más allá de la mirada puramente lógica. Renuevan la teoría de la invención poética haciendo de la imaginación el principal motor de la creación. Darle tal función e importancia a la imaginación significa rechazar el racionalismo que orienta nuestra visión del mundo desde la Antigüedad[20]. Breton invierte las perspectivas al convertir la imaginación en una fuente de conocimiento más segura que la razón. Jacqueline Chénieux lo explica diciendo que la imaginación hace que nuestras creaciones sean ontológicas, ya que la mente, el intelecto, está constantemente amenazada de error[21].

Según esto, parece que la imaginación es el intermedio entre el alma, que pertenece al mundo de lo invi-

---

[19] Breton, A., *Entretiens,* cit. por Béhar y Carassou, *ibíd.,* p. 256.

[20] Bartoli-Anglard, Véronique, *Le surréalisme, op. cit.,* p. 65.

[21] *Ibíd.*

sible, y los sentidos, que pertenecen al mundo visible. Y es un depósito del que las potencias del alma extraen su materia prima. La imaginación es absoluta, aunque esté determinada por las percepciones sensibles, y no se equivoca porque capta las cosas con su luz, y la luz no yerra. El error es fruto del juicio, mientras que la imaginación ve sin emitir ningún juicio. E inventa lo que quiere y como quiere.

Con la facultad de la imaginación, el poeta intenta llegar a lo desconocido para ver lo invisible y oír lo inaudito. Trátese aquí de una recuperación de percepciones sensibles o de imaginar cosas nuevas, en ambos casos estamos ante una nueva configuración de las cosas: la imaginación reúne los elementos que posee alejados entre sí y establece nuevas relaciones entre ellos.

La imaginación no pretende convencer, sino producir asombro y placer. No busca simplemente lo insólito, sino enriquecer la sensibilidad y dar profundidad a la consciencia. El lector siente así que todo lo que hay ante él comienza de nuevo y que adquiere un nuevo significado.

Esto explica la opinión de Avicena de que todo discurso que no sea imaginario no es poético, aunque posea metro y rima, y que la poesía ha de tener imaginación *(tajyil),* no información.

Según Ibn Arabí, entre la imaginación y lo absoluto no hay intermedio, ni tampoco lo hay entre la imaginación y la percepción sensible. La imaginación misma es el punto de encuentro: a ella desciende lo absoluto y hasta ella se eleva lo sensible. Es la presencia en la que se manifiesta al ser humano lo absoluto (Dios), es decir, la presencia de la corporización.

Ibn Arabí asimila esta presencia al amor, diciendo que la facultad de su imaginación hizo que

mi amor corporizase a mi amado sin verlo, lo mismo que [el ángel] Gabriel se corporizó ante el Enviado [de Dios]. Yo no podía ver a mi amado. Me hablaba, lo escuchaba y lo comprendía. Durante días me dejó sin tomar alimento. Cada vez que se me preparaba la mesa, Él se colocaba en un extremo, me miraba y me decía con un lenguaje que mis oídos podían escuchar: «¿Comes mientras me contemplas?». Entonces, dejaba de comer, no tenía hambre. Me había llenado de Él hasta cebarme mirándolo, pues para mí había ocupado el lugar del alimento.

EL AMOR

El amor es placer, la verdad asombro.
Al-Daqqaq[1]

No hay verdadero amor entre dos personas hasta que una llama a la otra «yo».
Sarí al-Saqati[2]

I

¿Qué es el amor *(al-hubb)*?[3] La respuesta del sufí es que el amor es indefinible, pero que se reconoce por el gusto *(dhauq)*[4].

---

[1] Abu Alí al-Daqqaq (m. 1014) fue un célebre sufí oriental maestro de al-Quxairi [N.T.]

[2] Sarí b. al-Mugallis al-Saqati (m. 867): conocido sufí, tío y maestro de al-Yunaid, que nació y murió en Bagdad y fue censurado por Ibn Hanbal, fundador de una de las cuatro doctrinas ortodoxas suníes, por ideas como la de defender la superioridad de los «amantes» de Dios *(al-muhibbin)* en el Paraíso por encima de los seguidores de Moisés, Jesús y el propio Profeta Muhammad [N.T.].

[3] Me atengo aquí, fundamentalmente, al concepto de amor de Ibn Arabí, cuya temática ha sido expuesta con gran competencia por el profesor Mahmud al-Gurab en su libro *Al-Hubb wa-l-mahabba al-ilahía (El amor a Dios y el Amor divino),* Damasco, 1983, basándose en las siguientes obras de Ibn Arabí: *al-Futuhat al-makkía (Las revelaciones de la Meca), Muhadarat al-abrar wa-musamarat al-ajiar (Lecciones de piadosos y tertulias de virtuosos), Mawaqi' al-nuyum (Las órbitas de los astros), Daja'ir al-a'laq fi Turyumán al-axwaq (Tesoro de objetos preciosos. Sobre el Intérprete de los deseos), Tach al-rasail wa-manahich al-wasail (Corona de epístolas y vías metódicas), al-Isra' ila l-maqam al-asra (El viaje nocturno a la suprema estancia)* y *al-Tanazzulat al-mawsulía (Los descendimientos de Mosul).* Lo que digo aquí es un resumen de lo dicho por Ibn Arabí, por lo que prescindiré de citar cada una de las fuentes.

[4] Ibn Arabí define el gusto como «el primer principio de la manifestación» y como «un estado que le sobreviene al siervo en su corazón». Añade

Aunque el amor es indefinible en su esencia, sí puede definirse, sin embargo, a partir de sus resultados, efectos y circunstancias. Conocer el amor exige degustarlo. No obstante, su degustación no calma la sed, puesto que el amor es una bebida que no sacia. Quien afirma haberse saciado con el amor es que no lo conoce, ya que cada vez que el amante bebe del amor aumenta su sed del mismo.

Esto quiere decir que el amor nunca se encuentra en una situación de inamovilidad que permita determinarlo o definirlo, al contrario, se halla siempre en un permanente estado de movimiento y transmutación, pareciendo incluso que no está, o que no existe *(ma'dum),* como dice Ibn Arabí. El amor es voluntad de unión con lo amado, no por su persona, ni por su existencia como tal, sino por la continuidad y perpetuación de la unión. Además, la continuidad y la perpetuación no existen *per se,* es decir, son creadas continuamente y acontecen en un tiempo inacabable. De este modo, el amor depende, en el estado de unión, de un ser cuya existencia es siempre comenzada. Es como si el amor fuese el ansia *(lahfa)* continua de un amado inexistente.

---

que el gusto varía dependiendo de las distintas clases de manifestación: si la manifestación se produce por imágenes *(suar),* el gusto es «imaginario» *(jayali),* y, si se produce por los nombres divinos y cósmicos, el gusto es «racional» *('aqli).* Dice que el gusto no se produce más que a partir de una manifestación. El gusto es, pues, «la vía del conocimiento gnóstico *(irfán)*. Y puesto que no es posible conocer lo producido por el gusto más que a través del gusto, la satisfacción con este tipo de conocimiento se reduce al sujeto que degusta *(al-dha'iq)* (cf. «*Dhauq*» (gusto) en el *Diccionario sufí [al-Mu'yam al-sufi]* de Su'ad al-Hakim, Beirut, 1981).

Desde el punto de vista léxico, el gusto significa probar algo con el paladar. [Figuradamente se dice también]: Ha probado todo lo desagradable que hay en el ser humano. El término se emplea, por tanto, en dos sentidos, el material (real) y el metafórico (cf. *Mu'yam maqaís al-luga [Diccionario de reglas del lenguaje]* y *Lisán al-'arab [El lenguaje de los árabes]).*

Dicho de otra manera, el ser no es amado por sí mismo, sino por lo que queremos que sea. Es, por tanto, una creación y seguirá siendo una creación, o seguirá «sin existir» *(ma'dum),* según la citada expresión de Ibn Arabí.

El amor no admite socio ni asociación. En el amor, el corazón no da para dos. Característico del amor es, pues,

> dejar sordo al amante para cualquier sonido que no sea el de las palabras del amado, enceguecerle para toda visión excepto para la del rostro del amado, enmudecerlo salvo para mencionar al amado y a quien ama el amado, sellar su corazón para que no entre en él más que el amor al amado, echar el cerrojo a la alhacena de su imaginación para que no se forme otra imagen que la del amado. Sin todo esto no hay amor, ni tampoco auténtico amante. Y ello porque el fundamento del amor consiste en que el amante sea el mismo amado y en que se ausente de sí mismo en el amado y deje de ser él mismo disolviéndose en el amado.

Por eso, la persona no ama en realidad a nadie más que a sí misma, pues no ama en el otro más que a sí. Nadie ama al amado por el propio amado, sino por él mismo, por el amante. El amante está sometido, por tanto, al amor, no al amado.

Ibn Arabí dice que el amor va asociado al más elevado placer y que posee un licor que es la ininterrumpida y perpetua manifestación. El corazón, y no la razón, ni los sentidos, es el cáliz con el que se bebe el amor. La razón *('aql)* es atadura, viene de *'iqal* (cuerda, cordón). Y lo mismo sucede con los sentidos *(hiss).* El corazón *(qalb),* sin embargo, siempre se transforma *(yataqallab).* Y puesto que el amor posee muchas, diversas y contradictorias leyes, sólo puede asumirlas *(yaqbal)* el corazón,

que es capaz de tornarse *(inqalaba)* y transformarse *(taqallaba)* con el amor en todas esas leyes.

El cáliz, en cuanto corazón, es la misma manifestación, el licor es lo que en el corazón aparece manifiesto, y el acto de beber es obtener la manifestación por parte de quien bebe.

El licor del amor es, en otro sentido, el amor de Dios hacia nosotros para que lo amemos. Si lo amamos, sabremos, bebiendo el licor de su amor hacia nosotros, que su amor hacia sí mismo es su mismo amor hacia nosotros. Él nos embriaga con ese licor, por lo que no podemos saber que lo amamos, aunque sentimos que lo amamos. Esta es la manifestación cognoscitiva. Quien ama nunca conoce, y quien conoce nunca ama. El amor de Dios hacia nosotros nos emborracha de amor hacia Él. Mas nuestro amor hacia él no nos emborracha de su amor hacia nosotros. Esto es lo que distingue al amante del conocedor y al amor del conocimiento. Así, el licor de su amor hacia nosotros es conocer que nuestro amor hacia Él proviene de su amor hacia nosotros. Él nos oculta nuestro amor hacia Él. Y es que el sufí es amante, no amado, lo que viene expresado por la idea de embriaguez, puesto que el ebrio no entiende.

Por lo tanto, el amor será el propio amante, no un calificativo de una idea sobre él.

Según Ibn Arabí, el amor tiene dos causas: la belleza *(yamal)* y la bondad *(ihsán)*.

La belleza es amada por sí misma. El mundo es bello puesto que ha sido creado a imagen de Dios («Dios es bello y ama la belleza»)[4]. Es imposible que haya nada más bello que el mundo, aunque Dios realiza su creación *ad infinitum.* Que Dios es bello significa que sin

[4] Célebre *hadiz* profético [N.T.].

la belleza divina no habría belleza en el mundo y que si no existiera la hermosura de lo creado no se conocería la hermosura del Creador.

En cuanto a la segunda causa, la bondad, no existe más bondad que la que proviene del Creador, que es el único bondadoso. Y cuando el ser humano ama la bondad, no ama sino a Dios.

También, quien ama el mundo por su belleza ama a Dios, ya que Dios sólo se manifiesta en este mundo, que Él creó a su imagen.

Dios se manifiesta visual y variadamente a través de imágenes *(suar)* en la presencia del símbolo *(hadrat al-mizal),* en el mundo de la representación simbólica *('alam al-tamzil),* que es donde las ideas abstractas, los conceptos y los espíritus se materializan en imágenes simbólicas *(suar mizalía),* las cuales aparecen en el cuerpo común (las azoras coránicas de la Vaca y de la Familia de Imrán hablan del Día de la Resurrección con sus labios y su lengua cada una como testigos ante quien las lee). Cuando los espíritus se materializan y son representados en imágenes corpóreas admiten los atributos de la naturaleza.

Y puesto que el ser humano es una criatura hecha a imagen de Dios, posee la presencia del nombre *al-Yami'* [Quien junta las cosas], siendo como un espejo de la Verdad. Dios no se manifiesta bajo su nombre el Bello *(al-Yamil)* más que al ser humano y en el ser humano. A esto se debe el vagar del ser humano enamorado por el lugar en el que Dios se manifiesta, y explica el amor que el Profeta sentía hacia las mujeres: «Tres cosas amo de vuestro mundo: las mujeres, el perfume y, sobre todo, la oración»[5].

[5] Conocido *hadiz* profético [N.T.].

El amor «es el más inmenso y perfecto deseo», siendo el deseo un instrumento del alma que se eleva según se eleva quien desea y se rebaja según éste se rebaja. El deseo es la voluntad de placer con lo que hay que tener placer, siendo el placer de dos clases, espiritual y físico. Y puesto que el alma parcial es hija de la naturaleza, y ésta su madre, y su padre es el espíritu divino, el deseo espiritual nunca se libera de lo físico.

El placer que siente el ser humano con su propia perfección es el placer más intenso, por lo que el placer que obtiene con quien está hecho a su imagen es también el más intenso de los placeres. La prueba de ello es, en opinión de Ibn Arabí, que en el ser humano

> el placer no fluye por todo su ser, ni éste se extingue al contemplar algo en su totalidad, ni el amor y la pasión fluyen por su naturaleza espiritual más que cuando se enamora apasionadamente de una esclava o un mancebo; esto se debe a que el objeto de amor se corresponde totalmente con quien ama porque está hecho a su imagen, mientras que todo lo demás que hay en el mundo es solo una parte de él, es decir, se corresponde solo parcialmente con quien ama. Por eso, el ser humano no se extingue en la cosa que ama más que cuando dicha cosa es semejante a él. De ahí que si la manifestación divina se realiza bajo la misma imagen con la que fue creado Adán, una y otra idea se corresponden perfectamente y se produce el placer total y el deseo fluye de manera evidente por todas las partes del ser humano. Por ese motivo, quien conoce el valor y el misterio de las mujeres no se abstiene de amarlas, puesto que amar a las mujeres es propio de la perfección del sabio, toda vez que pertenece a la tradición del Profeta, según reza el *hadiz* [antes mencionado], y es, por tanto, amor divino, ya que el amor a la mujer nos acerca a Dios.

Nuestro amor natural, nuestro amor a la mujer, comienza con una mirada o con algo que hemos oído. Puede que la imagen que vemos u oímos de la mujer coincida con lo que habíamos imaginado o que esté por encima o por debajo de ello. Incluso es posible que se engrandezca tanto esa imagen que la imaginación se le quede pequeña, lo que provoca situaciones de confusión al mezclarse la imagen de la imaginación con la de lo imaginado. Esto hace que el amante se pierda y caiga en un estado de perplejidad y enajenación. La imagen puede así influir en el amante, lo mismo que la imaginación influye en los sentidos: es como quien se imagina una caída, por ejemplo, y se cae.

Sabemos que el mundo tiene tres presencias a ojos de Ibn Arabí: la de lo oculto *(gaib),* la de la percepción visual *(xahada)* y la de la imaginación *(jayal).* Y puesto que el mundo de la imaginación es la presencia esencialmente más bella y existencialmente más perfecta, el vidente percibe en dicho mundo «lo que será antes de que sea, así como lo que fue y lo que es ahora, ya que la imaginación es la presencia unificadora *(al-hadra al-yami'a)*». El amante ama, aquí, la imagen que imaginó del amado, no al amado en sí, a decir de Ibn Arabí. Ama lo que ha elaborado y lo que a ello se refiere, y, por ello mismo, su vehemente amor es también una glorificación de aquello que ha elaborado.

Esto es lo que Ibn Arabí denomina el amor del amor, es decir, el ocuparse del amor en sí mismo y no del amado.

Quizá es por ello por lo que Ibn Arabí dice que los locos de amor encuentran un mayor y más fuerte placer en el amor a Dios que en la mujer y en el sexo. La causa está en que la imagen divina se corresponde con el ser humano de manera más perfecta que la sexual. Dios

puede ser el oído y la vista del ser humano, pero el sexo no puede serlo.

Y si el amor es la causa de la manifestación, la audición *(sama')* es la causa de la creación del mundo. Que el ser humano escuche la palabra divina es la causa de que comience a amar a Dios. El universo no conoce de Dios más que su palabra, y cuando la escucha le place y no puede sino ser. En el origen de la existencia está el placer de la palabra. La audición se inclina naturalmente hacia el movimiento, la agitación y el traslado, porque quien oye la expresión «Sé» *(kun),* se traslada y se mueve del no ser al ser, y es creado. Este es el origen del movimiento y del éxtasis que experimentan quienes practican la audición sufí *(sama')*[6]. El éxtasis comunica a quien lo siente algo de lo que carece y que eleva y completa su alma. Aquella audición que no genere éxtasis, ni de este éxtasis se genere existencia, no es verdadera audición. Si no existiera la palabra no se conocería la voluntad de quien la tiene, como de no haber oído no alcanzaríamos a saber lo que se nos dice.

Tres son las partes de la audición: divina, espiritual y física.

La primera es la audición de los misterios desde, por y en todas las cosas. Es para aquél de quien Dios es el oído con el que oye. Esta audición es el primer grado del universo y con ella se producirá el final. El universo existió por primera vez por la audición y su postrero fin vendrá de la Verdad [Dios] también por la audición. El sabio realizador de la verdad se encuentra en perpetuo estado de audición.

La segunda audición va unida a los cálamos divinos en la tabla de la existencia, que es invariable e inal-

[6] Práctica musical sufí vocal y/o instrumental [N.T.].

terable. La existencia toda es un pergamino desplegado en el que se ha escrito el libro del mundo. Los cálamos hablan, los intelectos oyen, las palabras son trazadas y percibidas, y la misma percepción de las palabras es su propia comprensión.

Esta audición va acompañada de un saber y conocimiento obtenidos de una vez y desmaterializadamente.

En cuanto a la audición física, Ibn Arabí dice que oír la palabra de Dios es lo que origina nuestro amor hacia Él. Nos movemos y nos sentimos contentos al oír las melodías *(nagamat)* gracias a la palabra «Sé» *(kun)* que emana de la imagen divina visible e invisiblemente. Y, escribe Ibn Arabí,

> el éxtasis *(wachd)* se muestra en el individuo sobre todo cuando oye composiciones musicales *(alhán),* las cuales bajan hasta él pasando por las esferas celestes, cuyos movimientos tienen melodías agradables y placenteras.

No obstante, la audición física no va acompañada en absoluto de conocimiento, sino que quien la experimenta siente arrobo o tristeza al escuchar melodías musicales o expresiones verbales.

La música y la palabra tienen su origen y sustento en la palabra divina, que es el más poderoso de los orígenes. Esto explica su influencia en los temperamentos, pues una y otra son tan poderosas como su origen. Por eso, nadie puede evitar su influjo y se alegra o entristece al oír melodías, sobre todo si se da la circunstancia de que su alma se encuentra donde ellas están. Hay que señalar aquí que las verdades divinas en las que se funda la música son más poderosas, según la opinión de Ibn Arabí, que aquellas en las que se funda la palabra.

Por consiguiente, el universo entero será audición a partir de la palabra «Sé».

Tres son también los niveles del amor: divino, espiritual y físico.

El primero es el del amor del ser humano hacia Dios y el amor de Dios hacia el ser humano. El segundo, el del esfuerzo en procurar la satisfacción del ser amado, de modo que el amante se quede respecto a su amado sin voluntad ni objetivo. Y el tercer nivel es en el que se pide la consecución de todos los objetivos del amor físico, plazca esto al ser amado o no le plazca.

En el amor físico, el amado no es amado por sí mismo, sino por la dicha y placer que en él se contienen. Esta verdad es aplicable igualmente al amor espiritual y al amor divino.

La finalidad del amor físico es la unión, en el sentido de que el alma del amante sea alma para el amado por medio del deleite y de suscitar el deseo.

Por eso, el amor es un fenómeno psíquico y corporal producido en el amante, que Ibn Arabí explica porque se agranda y magnifica la imagen del amado hasta el punto de que la imaginación del amante no puede abarcarla, lo que le ocasiona delgadez corporal y cambio de aspecto: empalidece, se le secan los labios, sus ojos se hunden, sus fuerzas se debilitan, se desmaya cuando ve al amado, cae en el aturdimiento y, al final, puede incluso enloquecer.

El amante no explica las causas por las que actúa el amado, sino que admite y vive sus actos. Y esto porque la explicación de las causas pertenece a la razón y el amante carece de razón. Es más, el amor organizado por la razón no tiene nada bueno. El amor no casa con la razón en ninguna parte. De ahí que la ley del amor se contradiga necesariamente con la de la razón. Por otro lado, el hecho de que la razón dependa del lenguaje y el delirio amoroso de la mudez, como señala Ibn Arabí,

nos permite comprender la relación existente entre la locura y el lenguaje, ya que la locura comienza cuando el amante no es capaz de hablar, es decir, cuando lo traiciona el lenguaje. El instante en que se produce el fugaz encuentro entre la locura y el lenguaje, entre una locura verbal y un verbo enloquecido, es el instante de la expresión, o el instante de la poesía por antonomasia, que es, además, un raro instante.

La finalidad del amor es, en su grado espiritual, la semejanza con el amado, haciendo lo que merece y reconociendo su valor. Mientras que el amor físico está sometido a definición, medida y forma, el amor espiritual es, por el contrario, indefinible, no medible y no formable. De ahí que cuando este amor se apodera de los amantes ninguno de ambos se queja de la separación del otro, porque no pertenecen al mundo de los cuerpos. Obviamente, los conceptos no están sujetos en este grado a la determinación ni a la parcialidad.

En esta clase de amor, el amante ama a su amado en sí mismo y también por el propio amante, puesto que se trata de un amor total, al contrario que el amor físico, en el que el amante sólo ama en favor de sí mismo.

Si el amor espiritual se reviste de una forma física y se manifiesta en ella, el ser del amado deviene el ser mismo del amante y el ser del amante se convierte en el ser mismo del amado. Entonces el amante puede justamente decir: «Yo soy la persona a quien amo, y la persona a quien amo es yo». O en palabras de Ibn Arabí:

> Mi éxtasis *(wachd)* es en mí, mi amor *('ixq)* es a mí y mi turbación amorosa *(walah)* es por mí, pues en mí perezco y de mí soy dueño. Y es que yo soy quien quiere y es querido y quien ama y es amado.

El amor es, en su tercer y divino grado, el amor de Dios al ser humano y el amor de éste a Dios. En dicho amor, el ser humano contempla su ser cual manifestación de Dios y, por ello, la Verdad es el Manifiesto, como el espíritu respecto al cuerpo, y es el Oculto que hay escondido en él y que jamás será visto ni percibido excepto por el amante. La Verdad es, a su vez, una manifestación para el ser humano caracterizada igual que este último por la definición, la medida y los accidentes. Y cuando el ser humano observa esto es cuando es amado por la Verdad.

El amor de Dios consiste en que Él nos ama por Él mismo y por nosotros. Y nuestro amor hacia Él, que es el denominado «amor divino», consiste en el amor que le profesamos a Él a través de las dos clases de amor, el físico y el espiritual, juntas. Y, apostilla Ibn Arabí,

> es una cuestión difícil de concebir, puesto que no a todas las almas les es dado conocer las cosas tal como son. Lo que distingue al amor divino es que se trata del amor de todos los seres en cada una de las presencias conceptual, sensitiva, imaginaria e imaginativa. Por eso, Dios dijo de sí mismo que ama las manifestaciones. Este amor no tiene fin.

Ibn Arabí escribe también que la estancia del amor posee cuatro epítetos:

> *Hawa* (deseo amoroso), o caída del amor en el corazón del amante. Proviene de la raíz *hwa,* caer. Tiene potestad por pertenecer al mundo superior. Vacía toda la voluntad en el amado. Sin este amor no caería *(hawa)* quien ama *(hawa),* como dice Ibn Arabí, puesto que con él es puesto a prueba el ser humano: baja o se eleva, se salva o es infeliz.

Hubb (amor): es la llegada del deseo amoroso *(hawa)* al corazón y su limpieza de toda impureza. La potestad de este amor es tan grande que nada puede anularlo.

'Ixq (pasión amorosa): es el exceso de amor. Por eso enciende el fuego de la pasión *(xawq)* y del éxtasis *(wachd).* Es cuando el amor envuelve al amante hasta mezclarse con todas sus partes. Deriva de *al-'axaqa,* es decir, la planta enredadera que envuelve aquello sobre lo que crece. En la pasión amorosa el amante está bajo la potestad del amado.

En la pasión amorosa, del ser humano o de Dios, el amante está en plena correspondencia con su propio ser, que es todo él amado (sea el ser humano o Dios), por asemejársele completamente, no quedando superfluidad alguna que le permita recobrar el conocimiento, por lo que su exterioridad ama perdidamente a su exterioridad y su interioridad a su interioridad. Así pues, el amor *(hubb)* no se llamará pasión *('ixq)* más que cuando se quiere a alguien *(habbat al-qalb)* con un amor que embarga a toda la persona y la enceguece para todo lo que no sea el amado; es un amor que se expande por todas las partes del cuerpo, por todas las facultades y por el alma, que circula por el enamorado como la sangre por las venas, inunda sus articulaciones y abraza todas sus partes, tanto del cuerpo como del espíritu, sin dejar espacio alguno para otra cosa, por lo que el enamorado sólo habla del amado, sólo lo escucha a él, su mirada sólo se dirige hacia él en todo lo que mira y sólo lo ve a él en todas las formas.

Widd (afecto): es la estabilidad del deseo, del amor o de la pasión tanto en el dolor como en la alegría.

2

Puesto que la teofanía en las formas va acompañada de cambio, sus irrupciones suscitan en el amante diferentes estados, tales como la expresividad sentimental *(bazz),* el éxtasis *(wachd),* la tristeza *(huzn),* la angustia *(karab),* la embriaguez *(sukr)* y la emoción *(yawà),* así como la pasión *(xawq),* la perdición *(garam)* y el vagar *(haiam)* por amor, el amor ardiente *(kalaf),* el llanto *(buka'),* el languidecimiento *(dhubul),* el desánimo *(inkisar),* la aniquilación *(istilam)* y la ansiedad *(la'wa).* En cualquier caso, el exceso de amor destruye las mentes, provoca delgadez, pensar ininterrumpido, persistente preocupación, inquietud, insomnio, turbación y atolondramiento.

Ibn Arabí define algunos de estos estados, como el estar perdidamente enamorado *(garam),* por ejemplo, del que dice que consiste en consumirse en el amado por permanente depresión. Es, además, la característica más expresiva de lo que es el amor.

Sobre la depresión *(kamad),* Ibn Arabí señala que consume al amante y que es la más intensa tristeza del corazón y no va acompañada de lágrimas, pero quien la padece gime y suspira abundantemente.

Acerca de la aniquilación *(istilam),* dice que es un fuego abrasador que llega al corazón de los amantes quemando todo lo que encuentra menos al amante.

La ansiedad *(la'wa)* es para Ibn Arabí el ardor del deseo *(hurqat al-hawa)* y la emoción *(yawà)* la vastedad

de las estancias del amor, porque el término *yawá* está tomado de *yaw,* espacio.

De la turbación *(walah)* afirma que es el inquietarse por amor del amado, de la embriaguez *(sukr)* que enloquece y que es el cuarto grado del amor, siendo el primero la degustación *(dhauq),* al que sigue la bebida *(sharb),* el saciar la sed *(rayy)* y, luego, la embriaguez *(sukr).*

Respecto al vagar por amor *(haiam),* indica que es la pasión por la belleza *(al-'ixq li-l-yamal)* y el perderse en mimos *(dalal),* teniendo el amante su corazón errabundo, es decir, extraviado en aquellos aspectos en los que el corazón desea transformarse.

Sobre la tristeza *(huzn),* Ibn Arabí dice que es el más difícil e infeliz de los amores. Ve al loco de amor *(mudallah)* como quien está mentalmente borracho y carece de norte, y la expresividad sentimental *(bazz)* como las diversas preocupaciones por las muchas formas en que se manifiesta al amado.

Por su parte, el éxtasis *(wachd)* es para él aquellos estados que le sobrevienen al corazón haciendo que se extinga respecto a lo que percibe, y la angustia *(karab),* la sed abrasadora, el ardor y la aniquilación.

También señala Ibn Arabí que el amor enceguece y ensordece.

3

Partiendo de lo anterior, puede decirse que la mujer es, por su condición de la amada, símbolo de la feminidad creadora, del útero universal. Y es, por ello mismo,

la causa y el lugar de la existencia. El amante, para estar presente en la amada, ha de ausentarse de sí mismo y de sus propios caracteres constitutivos. Ha de eliminarlos para afirmar el ser de su amada y hacerse existente con el ser de ella. Si dichos caracteres permanecen, el amante seguirá alejado de ella y, por consiguiente, enfrentado a sí mismo. Pero cuando dichos caracteres desaparecen, cuando el amante muere, vive.

Y como los seres no existen más que por Dios, en el sentido de que «si no estuviera la Esencia del Eterno en las criaturas sensibles e inteligibles, las criaturas no existirían» (Ibn Jaldún)[7], ya que la única existencia verdadera es la del Eterno, el amante no existe más que por el amado.

No obstante, la muerte es en el sufismo un camino para la vida superior, por lo que la muerte en el amor es también un medio para liberarse de la estrechez del cuerpo humano. «El amor es un tormento, el amor mata», decía Yalal al-Din al-Rumi[8]. Por la muerte se libera el alma de su individualidad y se torna plural. Con el amor el ser sale hacia el otro. La individualidad es una barrera entre el yo y el otro. La sed de plenitud, la sed de plena existencia, empuja al sufí amante hacia la muerte que ha de cruzar para trasladarse de lo particular a lo universal, para trasladarse a la vida. «Matadme, fieles míos: en mi muerte está mi vida», decía al-Hallach.

Esta muerte es lo único que acaba con la dualidad. En este nivel, no hay unidad sin muerte. La vida no está

---

[7] Ibn Jaldún (1332-1406): es el gran historiador, literato, autor de textos místicos y político tunecino de origen sevillano que compuso la famosa *Muqaddima* o *Introducción a la Historia* [N.T.].

[8] Yalal al-Din al-Rumi (1207-1273): célebre poeta sufí en lengua persa, que nació en Balaj (Irán) y viajó por Bagdad, La Meca y Damasco hasta que se estableció en Konia (Turquía), donde falleció [N.T.].

completa sin la muerte. El amante sufí muere para la vida, a favor de la vida.

Así se evidencia la profunda relación existente entre el sexo y la religión, de un lado, y la muerte, de otro, relación cuyo paradigma se encuentra en el frenesí sexual *(naxua)* o el éxtasis *(injitaf),* que es una forma de muerte y resurrección a la vez: en el éxtasis muere lo que se extingue y resucita lo que permanece. Muere lo accidental y perdura lo esencial. El amor es éxtasis: vida que emana de la muerte. El éxtasis libera al amante de la forma y del aspecto exterior, lo convierte en un ente diáfano, en esencia pura. Por ello, las personas que alcanzan el éxtasis se quejan de la imposibilidad que tiene el lenguaje para describir su experiencia. Lo indecible forma parte del lenguaje de la muerte. El sufismo revela asimismo, a través de su relación con el lenguaje, su relación con la muerte.

El éxtasis toma de la muerte su mágico poder. Concentrado en unos cuantos instantes, representa la liberación total de todo aquello que separa al sufí de lo absoluto que busca y hacia lo cual se dirige. Es a lo que la creencia órfica se refiere al decir que en el ser humano habita un dios y que únicamente la muerte del cuerpo es capaz de darle la libertad: «Después de morir serás dios». El éxtasis no es sino la muerte del cuerpo, que es solo una muerte temporal.

El frenesí sexual es también éxtasis. Es una especie de muerte temporal, o digamos que una forma de la muerte-idea. Por eso, es lo más profundo que une a dos personas, es decir, lo que saca a cada una de ellas de sí misma para disolverse en la otra. Dicho frenesí es, por tanto, una segunda vida, o una vida dentro de la vida, o una elevada forma de la vida verdadera e invisible. Y no es algo exclusivamente sensorial, como parece super-

ficialmente, sino que está lleno de elementos extrasensoriales. Gracias a él, además, el amor es eterno como la divinidad, o forma parte de ella.

4

El surrealismo cree que el amor hace posible la superación de las tres formas de existencia (la locura, el sueño y la escritura), puesto que en él reencuentra el ser su verdad, se libera de todas las convenciones y se sublima. La teoría surrealista del amor se basa en el principio del caos propio del deseo, para lo cual se inspira en estos tres pensadores: Sade, que reivindica la liberación del deseo, Freud, que proporciona los instrumentos de la liberación crítica, y Marx, teórico de la liberación social[9].

Para el surrealismo el amor es, ante todo, un principio dinámico: hace posible la liberación de las fantasías y desculpabilizar la expresión del deseo. En el erotismo, el ser humano revela sus fantasías y se descubre a sí mismo por medio de la excitación pasional[10]. Pero el erotismo no agota la pasión, ni la locura amorosa: el amor es también una vía para alcanzar el ideal y superar los límites del tiempo. También es la revelación de uno mismo: la mujer seductora, la irresistible, o la mujer-niña, abre el camino que conduce a un mundo auténtico y sensorial. Y es que el amor nos lleva a la esencia, a la profunda naturaleza del ser humano que se revela en su

[9] Bartoli-Anglard, Véronique, *Le surréalisme, op. cit.,* p. 66.

[10] *Ibíd.,* p. 67.

relación con el otro[11]. El amor es revolucionario porque destruye las prohibiciones y las cadenas impuestas por una sociedad fundada sobre falsos valores.

El erotismo surrealista se basa en el deseo, que es expresión de la rebelión contra la ley puramente formal impuesta por la moral cristiana. Aquí vemos la característica superación por parte del surrealismo de lo que llama «las contradicciones»: «Encontrar el lugar y la fórmula» es «poseer la verdad en un alma y un cuerpo» (Breton). Idea que Aragon completa al decir que «en el amor hay un principio fuera de la ley (…), un desprecio de la prohibición y un gusto por el sabotaje»[12]. El amor es, pues, el único valor, porque permite al ser humano reencontrarse consigo mismo hallando el paraíso perdido de la unidad y reconstruyendo el andrógino mítico[13].

Por eso, los surrealistas celebran con veneración a la mujer y la ven como una criatura elegida. Es un hada que tiene su sitio en una «mística» humana de la que ella misma es su gran iniciadora. La mujer abre al poeta la puerta del paraíso de las formas, de las esencias, del ser. Para los surrealistas, el erotismo no es solo una ética, sino también una filosofía que rechaza la moral para renovar la visión del ser humano. La unión carnal es natural y debemos recuperar la unidad perdida tras la Caída[14]. La mujer es la que permite al hombre dividido recobrar la unidad consigo mismo. El amor es, aquí, elevación hacia lo sagrado. «La noción misma de sagrado, dice Benjamin Péret, deriva tan directamente

---

[11] *Ibíd.*

[12] *Ibíd.* [La cita de Breton es de *Arcane 17* y la de Aragon de *Le Paysan de Paris* (N.T.)].

[13] *Ibíd.,* p. 68.

[14] *Ibíd.,* p. 69.

del amor que, sin él, no sería concebible ninguna clase de sagrado»[15].

Con la pasión amorosa el ser humano se supera a sí mismo, siendo la mujer la que lo salva de la banalidad de lo cotidiano porque ella encarna un misterio, el de la participación femenina en la vida cósmica. La mujer realiza la ambición del surrealismo de alcanzar el ser humano no objetivado, como si no hubiera sido creado aún, por lo que ella encarna la libertad total[16].

De este modo, la mujer es el futuro, la salvación y el destino del hombre[17].

5

Tanto en el sufismo como en el surrealismo el uno-humano ocupa el lugar del Uno-absoluto en el horizonte de la disolución. De ahí que lo absoluto no sea el exclusivo objeto del amor, sino que lo es lo amado-mujer. El cuerpo del amado viene a ser como la palabra divina. En el sufismo, Dios es una permanente ausencia y al mismo tiempo una permanente presencia. En la experiencia surrealista lo amado-mujer es una ausencia. El lenguaje del amor es, en el surrealismo, el lenguaje de la ausencia. La mujer es lo inalcanzable. Un misterio, o

[15] *Ibíd.,* p. 70. [Benjamin Péret (1899-1959), que vino a España para combatir en la Guerra Civil contra las tropas de Franco, es considerado uno de los más fieles surrealistas; fue autor de poemas, relatos, proverbios, antologías y otros textos, además de codirector de la revista *Révolution surréaliste;* la observación citada aquí pertenece a su *Anthologie de l'amour sublime* (N.T.)].

[16] *Ibíd.,* p. 71.

[17] *Ibíd.,* p. 72.

magia. La relación del amante con Dios se transforma en la relación entre el amante y el amado. Y el amor es revelación, como la revelación que se efectúa con la palabra divina. A través del cuerpo del amado se llega a la verdad lo mismo que se llega a través de la palabra divina. Lo amado-mujer es, igual que Dios, ausencia, permanece lejos a pesar de su cercanía. No se alcanza y a la vez está a nuestro alcance. El sufí está cautivado por lo inalcanzable, por lo irrealizable, no porque esté contra lo realizable, sino porque lo realizable no es más que una sombra o una forma de una idea inagotable, inabarcable. Lo que el sufí desea es irrealizable. Permanece ausente. De ahí que la muerte, es decir, la forma ausente y la idea presente, sea la energía con la que se realiza lo irrealizable. En este sentido, la muerte será una segunda vida, más aún, la vida tras la cual no hay muerte.

¿Qué es el tiempo, entonces? El tiempo es el instante de la revelación y el cambio. El instante en el que el sufí está cautivado por el otro-el amado, que es un instante de frenesí, o no es nada. Por eso, el sufí lo define con esta fórmula: «El tiempo es aquello en lo que tú estás», y se trata, en todo caso, de un tiempo distinto del tiempo histórico.

Podemos agregar, dentro de este marco, que «el azar objetivo» es el conjunto de fenómenos que representan la presencia de lo extraordinario en la vida cotidiana. Son las señales y advertencias visibles que nos anuncian la integración cósmica y la unidad entre el ser humano y el cosmos. En este aspecto se parece a la revelación sufí, es decir, a los instantes de presencia divina en la existencia, instantes en los que se hace visible lo oculto.

En semejantes instantes se funden la realidad y la imaginación en una realidad absoluta, suprarreal, y el sueño y la vigilia se juntan en un estado especial y su-

perior. El amor proporciona muchos de esos instantes y es por ello tan amplio que no puede reducirse a las apetencias sexuales. El amor es el principal liberador del ser humano y el principal renovador del mundo. Por eso, no hay solución fuera del amor, como afirma Breton. Más aún, la mujer es la piedra angular del mundo material[18], y el intermediario del hombre en el mundo de lo extraordinario. Es el propio amor de la mujer el que proporciona al hombre la experiencia comunicativa con lo extraordinario. Ella es, por esa misma causa, la tierra-madre. Así lo dice Breton: «Sólo amamos la tierra a través de la mujer, y la tierra a su vez nos ama»[19]. Lo que recuerda esta otra máxima de Ibn Arabí: «Todo lugar no feminizado no es digno de confianza»[20].

[18] Breton, A., *Les Vases communicants, op. cit.,* p. 81.

[19] Breton, A., *Point de jour, op. cit.,* p. 189.

[20] Ibn Arabí, *Risala la yu'aual alay-h (Epístola sobre lo que no es digno de confianza)*, en *Rasail Ibn Arabí,* ed. de M. Xihab al-Din al-Arabí, Beirut, 1997, p. 255 [n.t.].

LA ESCRITURA

Me indicó (…) que por su disposición natural no le hablaba a nadie más que por símbolos.
Ibn Arabí

Si no te sitúas lejos de la descripción, quedarás atrapado por ella.
Al-Niffari

Conforme más rica es la visión, más pobre resulta la expresión.
Al-Niffari

I

La locución teopática (xath)[1]

El sufismo estableció una escritura dictada por la experiencia subjetiva en el seno de una cultura dirigida por un saber de carácter religioso, institucional y público. Pero dicha escritura se quedó al margen de la historia cultural árabe: es una escritura sin lugar. Es como si sus autores no hubieran vivido en un lugar, sino en sus textos. O como si el texto fuese su patria y su realidad,

[1] *Xath:* concepto relacionado con el éxtasis y el trance místicos difícil de explicar (y, por tanto, de traducir) dentro de la propia tradición árabe. Aunque el autor mencionará aquí otros de sus posibles sentidos, Adonis se atiene a la interpretación dada por Louis Massignon del *xath* como «locución teopática», en alusión a las palabras que profiere el sujeto poseído por la divinidad y que parecen vagas, erráticas, incomprensibles, paradójicas y, a veces, casi blasfemas. Cf. Massignon, L., *La Passion de Hallâj,*

y el sufí se moviese en el interior de ese texto creando con él, y en él, el mundo con el que sueña, y las palabras fuesen para él los refugios, horizontes y símbolos de los senderos de ese mundo.

Con esta escritura, el sufí se dirige hacia lo trascendente y dialoga con él, pero lo hace a través de la experiencia. Ya no habla con lo trascendente a través del texto, sino a través del cuerpo. Es un coloquio directo entre el yo y el tú, entre el ser humano y Dios, en el que el yo escucha al tú en un diálogo particular con él, viéndolo y contemplándolo directamente y no por medio del aprendizaje o la tradición. Ese diálogo es en sí mismo un estado y, por lo tanto, no puede institucionalizarse. Es un estado que cambia, no de una persona a otra, puesto que cada persona posee sus propios estados, sino dentro de la misma persona y a cada instante. El conocimiento es asimismo un estado: no es inamovible, o sea, no tiene fin. Es un conocimiento que rechaza lo preestablecido, lo prefabricado, lo cerrado. Un conocimiento que conforme más amplio es, más percibimos su estrechez y que conforme más creemos acercarnos con él a la tranquilidad, más aumenta nuestra perplejidad.

Por ello, el conocimiento sufí mana de lo presente aquí y ahora y no de un conocimiento anterior. El conocimiento previamente producido e institucionalizado es ya incapaz de dar respuesta a lo aquí presente, pues es un conocimiento público, mientras que dicho presente

---

1, París, Gallimard, 1975 (1ª ed. 1922) y *Essai sur les origines du lexique de la mystique musulmane,* París, 1922, reed. Le Cerf, 1999. Henri Corbin, y otros autores, prefieren traducir el término simplemente por «paradoja», pues no siempre conlleva un fenómeno teopático. Las locuciones del *xath* pueden considerarse, en esencia, como destellos de embriaguez, o lucidez, según se mire, que buscan dar forma verbal a la máxima paradoja sufí: expresar lo inexpresable [N.T.].

requiere la individualidad de la experiencia y su temporalidad específica. Esta temporalidad es tu tiempo, es lo que tú eres en el tiempo, lo que tú eres en tanto individuo específico en un instante histórico específico. En la experiencia sufí el tiempo es lo que hay entre el pasado y el futuro, es lo que tú eres en él, es «la espada», o lo que «te aniquila».

La escritura sufí, igual que el conocimiento sufí, es la historia de ese tiempo, la historia de la relación entre el yo y el tú, o la historia del diálogo entre ambos. Es un conocimiento no transmisible por no ser racional, sino gustativo. Y puesto que cada cual tiene «su gusto», cada cual tiene «su conocimiento». Un conocimiento personal que induce al otro a que también tenga su conocimiento. Al otro no le basta con «leer» para conocer, debe «vivir» y «experimentar». El conocimiento es descubrimiento y observación, no transmisión. Es lo presente, no lo pasado, el ahora, no el ayer, el aquí, no el allí, la persona, no la comunidad ni la institución.

2

Abu Nasr al-Sarrach define el *xath* como «una expresión extraña que describe un éxtasis *(wachd)* de desbordante energía e intensa y arrolladora ebullición»[2].

[2] AL-SARRACH, A. N., *al-Luma‘,* ed. de R. A. Nicolson, Leiden, 1914, p. 346. [Abu Nasr Abd Allah b. Ali al-Sarrach al-Tusi (m. 988) fue un sufí de Tus, en el Jorasán, que viajó con otros sufíes a Egipto y se hizo célebre con su obra *al-Luma‘ fi l-tasawwuf (Los resplandores, acerca del sufismo)* (N.T.)].

El vocablo *xath,* cuyo origen es desconocido y no viene en *Lisán al-ʿarab*[3], por lo que no ha de ser árabe, adquirió en el uso popular el significado de divergencia, espontaneidad y salida de lo acostumbrado.

Abd al-Rahmán Badawi[4] determina en cinco los elementos necesarios para que se produzca el *xath:* 1) éxtasis intenso; 2) que la experiencia sea una experiencia de unidad; 3) que el sufí se halle en estado de embriaguez; 4) que escuche en su interior una voz divina invitándolo a la unión; y 5) que, cuando todo esto se produzca, el sufí se encuentre en estado de imperceptibilidad sensorial y se ponga a traducir la experiencia en primera persona como si la Verdad [Dios] fuese quien habla por su boca[5].

Al-Sarrach describe la misma expresión verbal teopática *(xatha)* diciendo que «por fuera es fea, pero por dentro es recta y correcta»[6]. También relaciona el significado de *xath* con el movimiento:

> *al-xath* en la lengua de los árabes es el movimiento *(haraka),* y se dice *xataha yaxtahu* si algo se mueve… Por tanto, *xath* es una voz tomada del movimiento, es decir, del movimiento de los misterios de quienes entran en éxtasis *(al-wáchidin),* cuando su éxtasis es muy intenso, y lo explican con una expresión verbal que resulta extraña a quien la escucha[7].

---

[3] Célebre y voluminoso diccionario de la lengua árabe clásica compuesto por el egipcio Ibn Manzur en el s. XIV.

[4] Pensador, editor e historiador de la filosofía árabe de nacionalidad egipcia, s. XX [N.T.].

[5] BADAWI, A. R., *Xathat al-sufía [Dichos teopáticos o paradójicos de los sufíes],* El Cairo, 1949, p. 3.

[6] AL-SARRACH, A. N., *al-Luma', op. cit.,* p. 375.

[7] *Ibíd.,* p. 308. [Recordemos que Ibn Arabí definirá también el *xath* de manera escueta en su *Mu'yam istilahat al-sufía (Terminología sufí)* (ed. de B. Abd al-Wahhab al-Yabi, Beirut, 1990, p. 56), diciendo que «viene a ser

No obstante, existe también un éxtasis estático *(sakin),* que algunos sufíes prefieren al éxtasis dinámico. A este respecto, Abu Saíd Ibn al-A'rabí[8] dice en *Kitab al-wachd (Libro del éxtasis)* que hay un éxtasis que

> obliga al reposo *(sukún)* y en el que el reposo es preferible al movimiento. Y hay otro éxtasis que obliga al movimiento y en el que el movimiento es más perfecto, puesto que quienes lo experimentan se deben al movimiento impuesto por la coerción. De no ejercer dicha coerción, el éxtasis sería débil, por lo que para producirse realmente impone movimiento por necesidad[9].

Luego continúa hablando sobre la preferencia de una u otra de ambas experiencias estáticas:

> Quien exalta a quienes experimentan el éxtasis estático *(ahl al-sukún)* lo hace por la excelencia y vigorosa capacidad de sus intelectos, mientras que quien prefiere a aquellos que experimentan el éxtasis dinámico *(al-mutaharriqín)* lo hace por la fuerza que tiene lo importado de la memoria y que pasaba desapercibido al intelecto; este segundo éxtasis es preferido por la excelencia de lo importado. Si ambos intelectos son iguales, ninguno es superior, pero el estático es más perfecto. Lo que no creo es que dos hombres, o dos intelectos, o dos elementos importados, sean iguales; los sabios niegan esta posibilidad. Si abolimos la igualdad, volvemos a lo que decíamos al comenzar

---

una palabra con olor a atolondramiento y pretensión, que rara vez proviene de los *muhaqqiqín* [realizadores de la Verdad o verdaderos sabios]», observándose ya que con el gran sufí de Murcia se tiende a marginar este concepto, como demostró BALLANFAT, Paul, «Ivresse de la mort dans le discours mystique et fondements du paradoxe», *Bulletin d'Etudes Orientales,* XLIX (1997) (N.T.)].

[8] Abu Saíd Ibn al-A'rabi (m. 952-3) fue un sufí de Basora alumno, entre otros, de al-Yunaid.

[9] Cit. por AL-SARRACH, A. N., *al-Luma', op. cit.,* p. 308.

> esta cuestión, es decir, que no tiene sentido preferir el éxtasis estático al dinámico, ni viceversa, ya que el estado sobrevenido que impone el movimiento y el que impone el reposo son diferentes. La preferencia no puede establecerse aquí por el movimiento o por el reposo hasta que se conozca el estado que sobreviene a quienes se mueven y a quienes permanecen en reposo. Si un estado exige reposo y quien lo experimenta no está en reposo, esa persona será más imperfecta, lo mismo que si un estado requiere movimiento y quien lo experimenta no se mueve será prueba de su imperfección[10].

3

Y puesto que la locución teopática *(xath)* es producto del éxtasis *(wachd)* y varía con él en intensidad y debilidad, es necesario definir qué es el éxtasis y cuáles son sus motivaciones.

Abd Allah al-Ansari al-Harawi[11] habla así sobre el éxtasis:

> Es una llama que se enciende a partir de una presencia contemplativa accidental y turbadora. Posee tres grados. 1º) El primer grado es un éxtasis accidental, ante el que despierta el testigo auricular, o el testigo vi-

[10] Cit. por AL-SARRACH, A. N., *al-Luma'*, *op. cit.*, p. 309.

[11] Abu Ismaíl 'Abd Allah al-Ansari al-Harawi (m. en Herat en 1088/9) fue un sufí persa autor de conocidos tratados místicos, algunos de los cuales fueron editados y traducidos del persa y el árabe al francés por el dominico Serge de Laugier de Beaurecueil en *Chemin de Dieu,* París, Sindbad, 1985 [N.T.].

> sual, o el testigo intelectual, y puede dejar o no dejar huella en quien lo experimenta. 2º) El segundo grado es un éxtasis ante el que despierta el alma con el brillo de una luz eterna, con la audición de una llamada inicial o con un verdadero rapto *(yadhb);* puede dejar a quien lo experimenta confusión, o bien su luz. 3º) El tercer grado es un éxtasis que arrebata *(yajtifu)* al siervo de la mano de los dos mundos, limpiando su espíritu de la impureza de la partición *(hazz)* y despojándolo de la servidumbre del agua y del barro; si lo despoja, le hace olvidar su nombre, pero si no lo despoja le presta su signo *(rasm)* [12].

El éxtasis representa, para al-Ansari, el sexto grado de los estados, que son diez: amor *(mahabba),* celos *(gira),* deseo *(xawq),* inquietud *(qalaq),* sed *('atx),* éxtasis *(wachd),* asombro *(dahx),* delirio amoroso *(haiamán),* relámpago *(barq)* y gusto *(dhauq)* [13]

Dia l-Din al-Kumuxjánawi definía el éxtasis *(wachd)* como una llama encendida por el fuego de la sed y avivada por el alma *(ruh)* con el resplandor de una luz eterna y una presencia contemplativa elevada *(xuhud raf'i)»,* reproduciendo con mucha aproximación lo dicho por al-Ansari [14].

Las motivaciones del éxtasis son muy diversas y numerosas. Abu Saíd Ibn al-A'rabi decía que

> el éxtasis *(wach)* puede venir de un recuerdo perturbador, de un miedo inquietante, de la reprensión por

---

[12] AL-HARAWI, Abd Allah Al-Ansari, *Kitab manazil al-sa'irin [Las etapas de los caminantes hacia Dios],* ed. crítica y traducción con el título de *Les étapes des itinérants vers Dieu* por Serge de Laugier de Beaurecueil, El Cairo, 1962, pp. 76-77.

[13] *Ibíd.,* p. 71.

[14] AL-KUMUXJÁNAWI, Dia l-Din Ahmad b. Mustafa, *Yami' al-usul [Compendio de fundamentos],* El Cairo, 1920, p. 357. [Al-Kumuxjánawi (1812-1893) es un experto en *hadiz* del s. XIX nacido en Kumuxjáneh, Turquía (N.T.)].

> una falta, de una conversación sutil, de la referencia a una utilidad, del anhelo de un ausente, de la pena por quien murió, del arrepentimiento por lo que pasó, de la atracción hacia una situación, de la llamada a un deber y de la confidencia de un secreto, que consiste en la correspondencia de lo exterior con lo exterior, de lo interior con lo interior, de lo oculto con lo oculto, del misterio con el misterio y en deducir tus derechos de tus obligaciones a partir de lo que te precede para que en ello te esfuerces; [el éxtasis] te prescribe, después de provenir de ti, y te concede eternidad sin eternidad y recuerdo sin recuerdo[15].

Si el fin al que conduce el éxtasis es establecerle a quien lo experimenta «recuerdo sin recuerdo y eternidad sin eternidad»[16], esto significa que su condición humana desaparece para que solo quede su condición divina, por lo que se hará eterno, aún siendo creado, y será un recuerdo que se mezcla con quien recuerda lo recordado eternamente, que es Dios. Se une, dicho sea de otra forma, «su invisibilidad» con «la invisibilidad» de Dios, haciéndose uno. Esto explica cómo el camino que conduce a dicha unidad está rodeado de tormento, está lleno de dolor, y cómo el propio éxtasis es un fuego que se enciende en el interior de quien recorre ese camino. Es un camino largo, en el que cada vez que el caminante imagina que ha llegado se le evidencia que, al contrario, todavía está lejos, lo que hace más agudas sus reacciones y más violentas su preocupación e inquietud, de la misma manera que su movimiento

---

[15] Cit. por AL-SARRACH, A. N., *al-Luma'*, *op. cit.,* p. 310.

[16] Abd al-Rahmán Badawi lee *«qadam bi-la qadam»* (pie sin pie) *(Xathat,* p. 6) en lugar de *«qidam bi-la qidam»* (eternidad sin eternidad), que es lo que creo correcto.

se hace más tenso y arrecia su sed por llegar, aunque no se detenga ni desespere. La unión es aquí unidad: el ser humano, en su naturaleza humana, se extingue en la unidad, permaneciendo en Dios, en cuanto naturaleza divina.

4

La embriaguez *(sukr)* es, como indicamos, un elemento fundamental para que se produzca la expresión teopática *(xath).* Según la definición de al-Ansari, con este

> nombre se indica la pérdida del autocontrol en el arrobamiento *(tarab)*, que es una de las estancias de los enamorados sobre todo, puesto que la más pura extinción no lo admite y los grados del conocimiento no lo alcanzan.

Y continúa estableciendo tres signos distintivos de la embriaguez:

> • presta escasa atención a la información y a la glorificación se consagra,
> • penetra en el océano del deseo controlándose siempre,
> • y en el mar de la alegría se hunde y el dominio de sí pierde.
> Todo lo que no sea esto es desconcierto *(hayra),* al que se atribuye por ignorancia el nombre de embriaguez, o delirio amoroso *(haiamán),* al que se llama también injustamente embriaguez. Todo lo que no sea esto son defectos de discernimiento, como la embriaguez de

> la codicia, la embriaguez de la estulticia o la embriaguez del apetito[17].

La embriaguez genera, por consiguiente, un estado de pérdida de la «consciencia» y del «cuerpo» a la vez. Es una embriaguez espiritual, y lo que de ella resulta no se debe al influjo ejercido por la ausencia del cuerpo, sino al contrario, se debe al influjo de la presencia espiritual que oculta, con su intensa irradiación, la presencia del cuerpo. Tampoco es desvarío, como pretenden algunos que ponen en duda a los sufíes y minusvaloran la locución teopática, ni tentación satánica, ni alucinación, ni locura, ni nada semejante. Se trata, en cambio, de un estado de revelación entre el sufí y Dios, en el que Dios revela su misterio al alma: Él es el alma, y ésta es Él.

Como dice Abd al-Rahmán Badawi, esta revelación se produce bajo «una forma espectral o una voz que exhorta» al alma para que desempeñe el papel de Él [Dios] y éste «hable por su boca proclamando que Él intercambia con el alma amor por amor y que la *ecceidad* ha sido eliminada entre ambos, y que ambos son una sola cosa»[18]. Aquí critica a Ibn Taimía, del que dice que era «tan malicioso que sugería la semejanza entre la embriaguez corporal y la espiritual»[19] con el fin de minusvalorar la embriaguez espiritual y que se la rechazase. En esta crítica, Badawi menciona la opinión de Ibn Taimía de que

> a alguno de los que experimentan estados espirituales *(dhawi l-ahwal)* se le produce embriaguez y desequi-

---

[17] AL-HARAWI, Abd Allah Al-Ansari, *Kitab manazil al-sa'irín, op. cit.,* pp. 97-98.

[8] BADAWI, A. R., *Xathat, op. cit.,* p. 11.

[19] *Ibíd.*

> librio mental en un estado deficiente de extinción. La embriaguez es éxtasis sin discernimiento, y puede llegar a exclamarse en dicho estado: «Loado sea yo» *(subhani),* «En mi jubón no está sino Dios», o expresiones semejantes transmitidas por Abu Yazid al-Bistami y otros transmisores fidedignos[20]. Las palabras del ebrio han de guardarse y no transmitirse ni cumplirse[21].

Badawi llama la atención sobre que el intercambio de funciones entre el siervo y la Verdad (entre el ser humano y Dios) —y el que se permita al siervo expresarse en primera persona— es un factor realmente nuevo en el sufismo islámico[22], si lo comparamos con el misticismo cristiano o el judío. En ese intercambio de funciones se produce la unidad: la esencia del ser humano se extingue en la Esencia de Dios, por lo que «los testimonios acerca de su misterio son liquidados y los sustitutos de su corazón rechazados»[23], de manera que la existencia de uno es la misma existencia del otro, pues comparten los nombres y los atributos. No puede hablarse de expresión verbal teopática sin esta unidad entre el sufí y Dios.

Es natural que haya quienes nieguen tal unidad, lo mismo que niegan la idea de Unidad de la Existencia, opinando que el Dios contemplado en el estado de unión se impone sobre el sufí que contempla y lo elimina con su Luz.

Pero los sufíes les responden diciendo que esa opinión es similar a la de quienes niegan completamente

---

[20] La primera expresión es de al-Bistami y, la segunda, de al-Hallach; sobre ambos, cf. *supra* p. 50, nota 2 y p. 25, nota 12.

[21] Ibn Taimía, *Machmuat al-rasail wa-l-masail [Colección de epístolas y cuestiones],* I, *op. cit.,* p. 168.

[22] Badawi, A. R., *Xathat, op. cit.,* p. 11.

[23] *Ibíd.,* p. 13.

la existencia del mundo oculto *(al-'alam al-batin),* por su incapacidad gustativa para alcanzar el grado de la extinción *(fana')* [24]. La extinción en dicha unidad es la extinción del yo, es decir, la permanencia *(baqa')* del yo con la permanencia de lo contemplado (Dios), donde el sufí se ve a sí mismo en otro nivel, «y se encuentra a sí mismo cual puro ser *(wichdán)* fluyendo en el todo, rodeado por el todo, siendo incluso el mismo todo» [25]. En este estadio, el sufí alcanza el grado de sabio *('arif),* como señala Badawi [26], puesto que el conocimiento consiste en atestiguar la Verdad [Dios], pareciendo que el testigo está ante la presencia divina, aunque desaparecen las evidencias y se ausentan los sentidos [27]. De este modo, el conocimiento no será, en su más elevado grado, sino teopático, y por teopatía. Y únicamente se considerarán conocedores los teópatas.

Badawi observa que los estados

---

[24] «La extinción *(fana')* es la anulación de las cualidades reprobables, de la misma manera que la permanencia *(baqa')* es la existencia de las cualidades loables. Hay dos clases de extinción: una es la ya mencionada, que se logra con una abundante ejercitación, y la otra consiste en no percibir el mundo de la Soberanía y del Reino *('alam al-mulk wa-l-malakut),* y se consigue con la inmersión en la grandeza del Creador y en la contemplación de la Verdad [Dios]» (AL-YURYANI, al-Xarif [1340-1414], *Kitab al-Ta'rifat [Libro de las definiciones], «al-Fana'»*, p. 113; reed. fascm. de la 1ª ed. de G. Flügel de 1845, Beirut, 1990, p. 176).

[25] AL-'AMILI, Muhammad Baha' l-Din b. Husain b. 'Abd al-Samad, *Machmuat al-rasail (Colección de epístolas),* ed. de Muhí l-Din al-Kurdi, El Cairo, 1910, pp. 320-321. [Baha' l-Din al-'Amili (1547-1621) fue un matemático, arquitecto, alquimista, alfaquí y predicador, nacido en Baalbek (Líbano) e instalado después en Isfahán y Maxhad (Irán), donde está su mausoleo (N.T.)].

[26] BADAWI, A. R., *Xathat, op. cit.,* p. 13.

[27] AL-KALABADHI, *al-Taarruf li-madhhab ahl al-tasawwuf (Instrucción sobre la vía de los sufíes),* p. 104. [Abu Bakr al-Kalabadhi es un conocido sabio, memorizador y comentarista del Corán de Bujara, ciudad en la que falleció en 991 (N.T.)].

> que acompañan al fenómeno teopático o que son preparatorios del mismo se producen en una situación de no-consciencia, entendiendo aquí por consciencia la reflexión lógica. Todos los estados místicos no pertenecen en realidad a la lógica, sino a la visión *('iyán)* y al gusto *(dhauq),* y, por consiguiente, acontecen al margen de la consciencia, desde el primer grado de los estados psíquicos ligados al fenómeno teopático hasta su más alto grado, puesto que el estado de embriaguez es el nervio principal de todos esos estados, y es un estado que se da en un ámbito de no-consciencia (…). De ahí que la no-consciencia sea un elemento de peso a la hora de definir los estados necesarios para que se dé el fenómeno teopático[28].

Me queda señalar que la comprensión de la locución o del discurso teopático *(al-kalam al-xathí)* plantea muchos problemas en torno a su lectura, crítica e interpretación, lo cual se sale del objeto de este ensayo. Me contentaré, no obstante, con citar un pasaje que expresa las dificultades a las que se enfrenta quien lee el discurso teopático y que se inserta en la descripción que de este fenómeno realiza el fundador de dicho discurso, Abu Yazid al-Bistami:

> Al conocer su lenguaje, el entendimiento de los humanos se agota y frente a los significados de sus vocablos las mentes de eruditos y vulgo se dislocan. Transmitidas son sus palabras, mas sus pretensiones no son entendidas, descritas son sus maravillas, mas sus rarezas no son conocidas, compiladas son sus sutilezas, mas sus verdades no son oídas, sus expresiones *('ibarat)* son sabidas y, sin embargo, sus alusiones *(ixarat)* no son comprendidas[29].

---

[28] Badawi, A. R., *Xathat, op. cit.,* p. 14.

[29] Recogido por al-Sahlayi y citado por Badawi en *Xathat,* p. 46. [Muhammad al-Sahlayi (m. 1083) es considerado la principal fuente para el

5

La escritura involuntaria

¿Cómo llega el surrealista al estado del *xath* [discurso teopático o paradójico] o a un estado equivalente dentro de la terminología surrealista? Para intentar dar respuesta a esta pregunta me basaré en el libro de Véronique Bartoli-Anglard[30], ya citado anteriormente, que atiende a esta cuestión más que ninguna otra obra sobre el surrealismo. Dejaré a la autora que conteste a la pregunta, contentándome por mi parte con exponer resumidamente su respuesta.

Bartoli-Anglard dice que, para los surrealistas, la revolución comenzará por el lenguaje y por el nacimiento de una nueva estética a partir de la práctica creadora[31]. Hay, pues, que «restituirle al lenguaje su verdadera vida», como decía Breton. Y para ello, es necesario explorar los mecanismos de la creación espontánea, practicar el automatismo bajo el dictado del inconsciente. Dicho de otro modo, «es preciso comenzar por escribir contra las prácticas de la literatura y, acto seguido, definir una nueva estética que restaure el paraíso perdido de las palabras»[32].

---

conocimiento del pensamiento de al-Bistami [N.T.].

[30] Bartoli-Anglard, Véronique, *Le surréalisme, op. cit.*

[31] Cf. Bartoli-Anglard, V., *ibíd.,* p. 43.

[32] *Ibíd.,* p. 43. [Este último comentario es de Philippe Soupault al explicar su idea del *«désécrire»* —desescribir— (N.T.)].

El método seguido por los surrealistas realiza esto por tres vías: «el relato de los sueños, las experiencias hipnóticas y la escritura automática, es decir, la escritura fuera del dominio de la voluntad»[33]. La hipnosis parece que es la vía más auténtica para alcanzar la involuntariedad psíquica, aunque escribir los sueños exige del sujeto la rememoración de lo soñado, lo que supone cierta voluntariedad, además de que la memoria puede deformar el sueño. Por su parte, la escritura automática (involuntaria) fue concebida, en un principio, como el equivalente del estado onírico, si bien se convirtió rápidamente en «la forma de investigación privilegiada», no considerándose surrealista a aquel poeta que no la practicara.

En el primer *Manifiesto Surrealista* (1924), Breton hace de la escritura automática un medio privilegiado para producir un texto poético con el ejercicio «de la pura involuntariedad psíquica»[34]. En efecto, la involuntariedad es una técnica superior al relato de los sueños, puesto «que permite reproducir el discurso que se forma a cada segundo en nuestro inconsciente sin que lo percibamos»[35]. De ahí que debamos «liberarnos de la censura social [Marx] y moral [Freud] para conocernos mejor a nosotros mismos»[36]. Breton cree que el pensamiento puede expresarse a sí mismo con la misma velocidad de manera oral y escrita, y que hay que acelerar los procesos de creación para obtener una «corriente verbal»

---

[33] *Ibíd.*

[34] Como advertirá un poco más adelante el propio Adonis, él prefiere el término «involuntariedad» *(la-iradía)* al de «automatismo» *(alía),* que es el que aquí utiliza Breton, y así lo mantenemos en toda la traducción, aunque más adelante el propio Adonis retoma de nuevo al más difundido concepto de «automatismo» [N.T.].

[35] BARTOLI-ANGLARD, V., *ibíd.,* p. 44.

[36] *Ibíd.* [Incluimos las menciones de Marx y Freud presentes en el original francés y omitidas aquí por el autor (N.T.)].

precipitada del magma interior. La involuntariedad es, pues, cuestión de celeridad, pero también de libertad de espíritu. Exige que escribamos sin obedecer ninguna regla de orden moral o estético. Nos permite recuperar los poderes perdidos de lo imaginario y entender mejor cómo se elaboran los mecanismos del pensamiento. La escritura involuntaria se revela como el medio más fecundo de exploración del inconsciente. Es, por tanto, una técnica de escritura y un medio para conocernos mejor a nosotros mismos[37].

Los surrealistas piensan que la reflexión sobre el lenguaje es un instrumento en la lucha por la libertad y por la autenticidad de la expresión. Por eso, no lo contemplan «como vía de comunicación», es decir, en tanto «instrumento de alienación social», sino como un instrumento «para descubrir el yo»[38].

El carácter colectivo de algunas obras inspiradas por la escritura involuntaria testimonian la fe en el carácter democrático de la función artística. La obra literaria, como decían Valéry y Borges,

> no tiene un autor único, sino que es resultado de la aventura del pensamiento universal. Cada autor maneja toda la cultura anterior para producir su texto, que cada lector enriquece a su vez con su lectura personal[39].

En este sentido podemos entender el aserto de Lautréamont de que «la poesía será hecha por todos»[40].

---

[37] *Ibíd.,* p. 44.

[38] *Ibíd.,* p. 45. [Para «una conquista del yo», dice literalmente Bartoli-Anglard (N.T.)].

[39] *Ibíd.*

[40] *Ibíd.*

La escritura involuntaria permite desnudar lo imaginario, de un lado, y reflexionar sobre los procesos psíquicos, de otro[41], por lo que evidencia que el signo lingüístico ha quedado fosilizado por el hábito y que ha de someterse a crítica social, y que el signo producido por la práctica de la involuntariedad adquiere un sentido que ha de ser analizado[42]. Los surrealistas desean ejercer su razón crítica y no se contentan con el ejercicio solo de la razón o de la no razón[43]. Rechazan la dimensión moral para practicar un «desarreglo razonado» del automatismo psíquico y alcanzar una nueva lucidez. La involuntariedad permite al individuo reencontrarse con su verdad profunda y con su verdadera naturaleza, en relación con la naturaleza humana. Como quería Lautréamont, la involuntariedad devuelve al individuo el sentido de la colectividad y le hace hablar el lenguaje perdido, que es, por tanto, común a todos los humanos: el lenguaje de los deseos inconscientes[44].

De esta manera, la involuntariedad es «un ejercicio que permite suprimir las pantallas de la razón para recuperar los poderes perdidos de la vida psíquica», y nos ayuda a clarificar también la relación existente entre el yo y el inconsciente[45], ya que, según Freud, el sujeto parece prácticamente inexistente al encontrarse arrastrado por oscuras fuerzas y censurado por la moral social. Los surrealistas piensan que «la involuntariedad rehabilita al sujeto y lo enriquece con aquello por lo que debe esforzarse en captar»[46].

---

[41] *Ibíd.,* p. 47.
[42] *Ibíd.,* p. 48.
[43] *Ibíd.,* p. 48.
[44] *Ibíd.*
[45] *Ibíd.*
[46] *Ibíd.*

Aragon considera que lo que está más allá de lo real *[le surréel]* es un ámbito al que ha de llegarse, aunque siempre escape al ser humano. Breton es, sin embargo, más optimista, pues entiende que el ser humano debe disponer de los poderes de la imaginación y de la razón y manejarlos[47]. De esa manera, el poeta se convierte en un visionario que explora las regiones ilimitadas de su vida psíquica. La escritura automática (involuntaria) posee, pues, una función activa: hace posible la explotación de todos los posibles[48]. En este contexto decía Breton que

> para que esta escritura sea verdaderamente involuntaria es preciso, en efecto, que el escritor consiga situarse en condiciones de total desvinculación respecto a los requerimientos del mundo exterior e incluso respecto a las preocupaciones individuales de orden utilitario, sentimental, etc.[49].

Mas ese alejamiento total no es cosa fácil de lograr. Añádase también esta otra dificultad: puesto que el lenguaje es un instrumento esclerotizado de la educación oficial. ¿Cómo puede la producción escrita involuntaria, que también pertenece al lenguaje, demostrar la existencia de un lenguaje propiamente humano, que es el que los surrealistas se proponen precisamente encontrar? Sobre todo si tenemos en cuenta que, como decía Breton,

> todo lo que sabemos es que hemos sido dotados de palabra hasta un cierto punto y que, a través de ella,

---

[47] *Ibíd.* [Aragon hace esa reflexión en su *Traité du style* y Breton en el *Manifeste du surréalisme* (N.T.)].

[48] *Ibíd.,* p. 49.

[49] *Ibíd.* [Pasaje de *Entretiens* de André Breton (N.T.)]

> algo grande y oscuro tiende imperiosamente a expresarse a través de nosotros[50].

Los surrealistas no olvidan señalar los peligros que puede presentar la escritura involuntaria: el individuo que se ve a sí mismo escribiendo se transforma en espectador de sí mismo, y el poeta vidente se ve tentado a convertirse en profeta[51].

Pero no se conforman con alcanzar en la escritura lo que hay más allá de la realidad, sino que los surrealistas se procuran los medios de practicar una poética que les permita ver dicha *surrealidad.* Maurice Blanchot decía a este respecto que

> la escritura involuntaria (automática) no es más que un medio para hacer real esta edad de oro, lo que Hegel llamó la pura felicidad de pasar de la noche de la posibilidad al día de la presencia[52].

En su intento de cambiar la visión de las cosas, el surrealismo no cambia nada en la estructura del lenguaje, sino que la renueva y crea nuevos medios de expresión.

Con todo, Aragon y Éluard advertían que la involuntariedad no es suficiente y que hay que adoptar una poética consciente que dirija y configure lo «dado» por la escritura involuntaria. «Exijo que los sueños que se me hagan leer estén escritos en un buen francés», decía Aragon[53].

---

[50] *Ibíd.* [Tomado de *Légitime défense* de André Breton (N.T.)].

[51] *Ibíd.*

[52] *Ibíd.,* p. 51 [BLANCHOT, Maurice, *Réflexions sur le surréalisme. La Part du feu,* París, Gallimard, 1949 (N.T.)].

[53] *Ibíd.*

6

La imaginación, tal como la entienden los surrealistas, es la que permite alcanzar lo que hay más allá de la realidad. Dicha imaginación no tiene nada que ver, según Julien Gracq, con la fantasía o la ensoñación, sino que

> es una potencia mayor, soberana e incontrolable, una contestación tajante de lo real, una instancia suprema ante la cual va a ser, por el contrario, emplazada y condenada la insignificancia opaca del mundo exterior[54].

Esta facultad de la imaginación posibilita la realización de las fantasías dándoles forma. El sueño, también, permite a quien está dormido evolucionar siguiendo sus deseos. El loco, por su parte, vive constantemente su estado de sueño. Y el amor abre en el mundo las puertas de lo que hay más allá de la realidad *[du surréel]*. El surrealismo es, en fin, una revolución cultural que acaba con las cadenas del pensamiento; de lo que trata es, como dice Aragon, «de llegar a una nueva Declaración de los Derechos del Hombre», de manera que éste pueda modificar su comportamiento y reconciliarse con lo imaginario y con la vida concreta para resolver la contradicción que enfrenta a ambos, superarla y alcanzar lo que hay más allá de lo real[55].

---

[54] *Ibíd.,* p. 57.

[55] *Ibíd.* [La idea de Aragon es de *Une vague de rêves* (N.T.)].

Esta revolución transforma asimismo la función del poeta: «el poeta es mucho más quien inspira que aquel que es inspirado», afirma Éluard[56]. Es así como se enlaza la liberación del individuo en el surrealismo con una nueva pedagogía basada en una fecunda metodología que enseña al individuo a ser él mismo, a conocerse a sí mismo y a actuar para realizarse conscientemente. El poeta tiene la misión de capacitar a los demás para acceder a ese paraíso perdido que es la surrealidad[57]. Aunque lo cierto es que rechazar la realidad plantea una pregunta esencial: ¿qué es lo que merece la pena vivirse? La respuesta está en la fuerza del espíritu vivo, en el sueño, en la energía del deseo, en el amor, todo lo cual abre el camino hacia una dimensión superior. El surrealismo es «ese encuentro entre el aspecto temporal del mundo y los valores eternos: el amor, la libertad, la poesía»[58]. De este modo, los surrealistas buscarán en una nueva visión del mundo otra forma de existir. La cuestión será cambiar las condiciones de percepción de la realidad, adoptando otra forma de aproximación a las cosas, en una alteración propia de lo fantástico o la locura, y extrayendo del amor una nueva energía que transfigure el mundo por entero[59].

Aragon dice, en esencia, en su *Traité du style,* que escribir significa expresarse a sí mismo y conocerse, y por tanto, también, ser. No se trata, pues, de hacer del poema una simple copia o transcripción del sueño, sino de inventar un nuevo modo de escritura[60]. Nace

---

[56] *Ibíd.* [En *L'Evidence poétique,* de Éluard (N.T.)].

[57] *Ibíd.,* p. 57.

[58] *Ibíd.,* p. 58 [De *Medium-Communication surréaliste,* 1953 (N.T.)].

[59] *Ibíd.*

[60] *Ibíd.*

así una nueva lógica a partir del entrelazamiento entre sueño y realidad, lo que obliga a evitar la abstracción que nos aleja de la vida y a buscar en el acercamiento asombroso de las imágenes un medio para recobrar la autenticidad.

Las imágenes poéticas no son más que las figuras concretas de los nexos existentes entre lo visible y lo invisible[61], y el inconsciente es fundamentalmente quien las dicta. Lo sorprendente es uno de los fundamentos de la estética surrealista, pues es el encuentro con lo desconocido, con la riqueza del mundo y del ser. Para Apollinaire la sorpresa representa la dinámica del espíritu nuevo[62].

La imagen posibilita la transcripción concreta de la realidad, permite la superación de la lógica y da forma a una percepción personal del mundo. Hace posible asimismo el acercamiento entre dos tipos de percepción del mundo sin darle la primacía a uno sobre el otro. La imagen surrealista abre, para Breton, la vía de todas las posibilidades por la acción de su carga ilógica[63]. De ahí que los surrealistas tengan una gran fe en los poderes del lenguaje, puesto que el lenguaje estructura, en efecto, nuestra visión del mundo y nuestra relación con las palabras nos abre otros horizontes sobre nosotros mismos. «Entonces, el lenguaje se transforma en oráculo (profecía) (…) y nos guía en la Babel de nuestro espíritu», en expresión de Breton[64].

---

[61] *Ibíd.*

[62] *Ibíd.*

[63] *Ibíd.*

[64] *Ibíd.,* p. 61 [Pasaje del *Manifiesto surrealista,* de Breton (N.T.)].

7

¿La escritura automática (mantengo aquí este concepto tal como se ha difundido, aunque yo prefiero el de «escritura involuntaria») es, en este contexto, un intento de dar respuesta a la pregunta de «¿qué es el punto supremo?», cuya definición fue la principal obsesión de Breton, o por el contrario se trata solo de un paso dentro del horizonte de dicha pregunta?

En cualquier caso, el surrealismo afirma, igual que el sufismo, que, para él, el significado profundo de la literatura radica en la superación de lo literario para penetrar en los misterios del universo. La esencia de la literatura se encuentra en su dimensión mágico-transformadora que persigue la transformación del individuo en un ser luminoso. La función de la literatura no consiste en crear textos bellos por y para sí mismos, sino en la creación con ellos y en ellos de una actividad mágica que realice la transformación y establezca una relación luminosa entre el interior desconocido del individuo, de una parte, y el universo, de otra.

Por ello, la misión del surrealismo es como la del sufismo: la revelación *(kaxf),* no la belleza. Aunque esa misma revelación es la belleza.

A partir de aquí comprendemos la importancia de la escritura automática, que no es una simple emanación producida en el inconsciente, sino un mensaje, más aún, el instrumento supremo con el que se revela al ser humano el azar objetivo, que es el secreto del universo, o el alma del mundo.

Así, pues, no se puede realizar una escritura automática (lo mismo que sucede en el *xath* o discurso teopático sufí) sin unir dicha realización con el azar objetivo. En la escritura automática el lenguaje no es simple lenguaje, sino una expansión del verbo, o el lenguaje cósmico (el discurso teopático es un lenguaje cósmico, la lengua que habla el universo a través de su hablante sufí). La poesía no es, entonces, lenguaje, sino una operación mágica, transmutadora, que tiene el fin de participar en el misterio de la primera creación. Esto exige del surrealista, como del sufí, que rompa con la existencia y la conciencia habituales para que pueda ir lejos a través de lo desconocido.

El único valor está en desaparecer en una gema interior que no es el espíritu del hielo ni el espíritu del fuego (Breton), sino el mismo éxtasis sufí *(injitaf).* Esa gema es el mismo «punto supremo» en el que no existe la distinción entre los contrarios, ni entre la llama, la piedra y el animal, y donde el ser humano se convierte en un ser de luz, en un punto luminoso supremo.

De este modo vemos que la escritura automática no es solo una cuestión de lenguaje, sino que revela también muchas cosas vinculadas con el sujeto y con las regiones en las que se despierta sin impedimento el deseo. Esta escritura abre sin cesar, como dice Éluard, nuevas puertas al inconsciente y lo pone cara a cara con la consciencia y con el mundo, enriqueciendo así el inconsciente. Y es una escritura capaz al mismo tiempo de renovar la consciencia y el mundo.

Entre los diversos medios de exploración del inconsciente, la escritura automática es el más utilizado por los surrealistas, si bien no satisface del todo lo que Breton, por ejemplo, esperaba de ella.

La escritura automática es la escritura espontánea, no estudiada, que se libera de las coacciones prove-

nientes de la razón censora, del pensamiento crítico y de las convenciones. Es liberarse de lo cotidiano y sus obstáculos. Y empuja al escritor a salir de su yo habitual a otro universo.

Maurice Blanchot afirma que

> la escritura automática tendía a suprimir las coacciones, a evitar los intermediarios, a rehusar cualquier mediación, y ponía la mano que escribe en contacto con algo original para hacer de esta mano activa una pasividad soberana, no una «mano pluma» —un instrumento, una herramienta servil—, sino una potencia independiente sobre la que nadie tuviera derecho, ni a nadie perteneciera, y que no pudiera ni supiera hacer otra cosa que escribir: una mano muerta análoga a esa mano de gloria de que habla la magia (…). Esto es lo primero que nos recuerda la escritura automática: que el lenguaje con el que ella nos asegura el acercamiento no es un poder, no es el poder de decir. No es nunca el lenguaje que hablo. En él «yo» no hablo nunca. Lo propio de la palabra habitual es que entenderla forma parte de su naturaleza. Pero, en ese punto de la experiencia, el lenguaje carece de sentido. De ahí el riesgo de la función poética, pues el poeta es quien entiende un lenguaje sin sentido[65].

De esta forma, da la impresión de que el automatismo que interesa al surrealismo se contradice con su sentido aparente, puesto que el automatismo es una especie de no concentración, de ausencia de pensamiento o de vaciado del mismo, y donde es borrada la consciencia y reducido su papel a la recepción de lo que le llega, es decir, a la recepción de lo que le envía la no consciencia, o el inconsciente, y a registrarlo.

---

[65] Béhar, H. y Carassou, M., *op. cit.,* pp. 182-183. [El texto de Blanchot pertenece a «Continuez tant qu'il vous plaira», en la *N.R.F.*, feb./1953 (N.T.)].

Es concretamente en este estado en el que el automatismo puede equipararse a la locución teopática *(xath)* sufí, que es asimismo un estado que sobreviene en ausencia de la razón, en estado de éxtasis y frenesí.

No obstante, aunque la consciencia no desempeñe un papel activo en tal estado, en algunos sufíes permanece despierta y preparada, abriendo una vía para llegar al inconsciente y recoger de él el fruto del sueño, los frutos del mundo que escapa a la censura de la consciencia y la razón. La consciencia es aquí un instrumento para sondear lo que hay detrás de ella: el subconsciente, lo oculto y lo invisible en el ser humano y en las cosas, ya que el inconsciente del ser humano está conectado con el de las cosas. El inconsciente y la consciencia son aquí una unidad, no existe separación entre ambos. Forman una unidad extraña al pensamiento occidental. Quizá la hallemos en Malcolm du Chazal y en unos pocos más, pero fue adquirida del pensamiento sufí, no de la cultura occidental. Explorar lo invisible con lo mismamente visible, el inconsciente con la consciencia, el contenido con la forma. Esa es la fuerza filosófico-cognoscitiva específica del sufismo. Lo consciente-inconsciente, lo visible-invisible, la forma-contenido, están conectados entre sí, inseparablemente unidos.

Sin embargo, para poder alcanzar ese estado, el pensamiento ha de subir a una elevada cima desde la que luego baje al otro lado, el que no se ve, y pueda ver así la parte invisible de las cosas. La cosa no es ya sólo espejo del ser humano, sino que el propio ser humano se convierte también en espejo de la cosa: la cosa ve al ser humano, y el ser humano ve la cosa. El ser humano deviene forma y se ve a sí mismo por sí mismo en las cosas, y se le descubre el mundo entero.

Lo primero que se evidencia de la escritura automática es que, al igual que la locución teopática *(xath),* es contraria a la escritura clásica y tradicional y sacude las mentes formadas en el dominio de dicha escritura. No sacude únicamente las mentes literarias, sino también las normales, o aquellas de las que se dice habitualmente que tienen un «sentido sano». A diferencia de la escritura sensata, la escritura automática se funda en:

- la inexistencia de una idea previa, es decir, de diseño o de plan previo;
- la inexistencia de cualquier clase de censura sobre la consciencia o la razón;
- la inexistencia del sistema de escritura tradicional: se trata de una escritura que, en apariencia, da la impresión de ser caótica, asistemática, carente de contenido;
- la inexistencia de interés estético (en el sentido tradicional) y ético (también en el sentido tradicional);
- el emanatismo, en el sentido de que esta escritura es una especie de emanación del ser y del inconsciente con absoluta libertad. Breton se refiere a ello con la expresión «los dictados mágicos» *(Les pas perdus,* p. 190), que equivale al concepto de *«imla'»* (dictado) usual en el sufismo. No es extraño, pues, que dichos «dictados» se describan igual que se describe el «dictado» o la locución teopática *(xath),* a saber, cual discurso carente de belleza, disperso, asistemático, superficial, que sólo expresa fragmentos de recuerdos, restos de ideas y fantasías anómalas, además de ser contrario a la religión y la moral.

En este contexto, el surrealismo insiste en la supremacía del lenguaje, no solo por su condición de instrumento de comunicación, sino por su carácter de medio

de expresión y de acción. Los surrealistas dicen que, si no nos traiciona el lenguaje, podemos expresarlo todo, sin impedimentos, y saber cómo somos más allá de las convenciones sociales. Y, cuando dicho conocimiento se cimente, las personas se entenderán entre sí de forma directa y podrán participar en la transformación del mundo.

Para el surrealismo, el lenguaje es una forma de «lengua original», como la llamaba Rousseau. El mundo y las cosas del universo han sido creados por la palabra divina, aunque el surrealismo descarta toda idea de un origen extrahumano. El lenguaje deja de existir en cuanto instrumento porque se ha convertido en la persona misma. Se ha mezclado con el pensamiento humano. Se ha convertido en la libertad dinámica y reveladora del propio ser humano. El lenguaje no debe verse de forma utilitaria, como dice Blanchot al explicar la opinión de los surrealistas: «No debe servir para expresar, porque es libre, es la libertad misma»[66]. La palabra y la libertad se convierten así en una unidad indisociable, y el lenguaje tiene su vida propia y la capacidad implícita de escapar a la comprensión humana.

Entender el lenguaje como un río secreto que ha de ser descubierto obliga a los surrealistas a plantear la cuestión de la inspiración de manera diferente al romanticismo, puesto que dicho río se da él mismo a todas las personas, según los surrealistas, y es suficiente con que sepamos escuchar su voz.

---

[66] Blanchot, M., *La Part du feu, op. cit.,* pp. 94-96, cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *op. cit.,* p. 326.

8

Tal vez se vea clara ahora la condición de la escritura en la experiencia surrealista. Esta escritura, lo mismo que la sufí, parece estar llena de rarezas, contradicciones, oscuridad y descomposición formal, por lo que da la sensación de ser muy difícil de comprender. Algunos la acusan de arbitraria y delirante.

No obstante, quienes así la acusan olvidan que lo insólito, lo caótico, lo asombroso, lo desconcertante, lo oscuro, es el principal fundamento de la escritura sufí, y de la surrealista, y que sin ello no existe dicha escritura. Eso no es el resultado de una doctrina estética o de una teoría filosófica, sino que forma parte orgánica de la propia escritura, toda vez que esa escritura expresa un mundo que en sí mismo es insólito, oscuro, asombroso. Es una escritura-divagante de un mundo que es en sí mismo un mundo-divagante. Cuando el poeta penetra en el mundo de las metamorfosis no puede salir de él más que con una escritura metamórfica: oleadas de imágenes iluministas que no se someten a los criterios de la razón y de la lógica y en las que la realidad misma se transmuta en sueño.

LA DIMENSIÓN ESTÉTICA

Tal vez contemplar le comunique a quien contempla
lo que no es dicho por ninguna expresión
ni se contiene en ninguna interpretación.
Al-Niffari

I

Si partimos de la idea de que a Dios no se le conoce más que por Dios, o de que a Dios sólo lo conoce Dios, el conocimiento que tiene el ser humano de Dios necesitará siempre superarse a sí mismo y renovarse para seguir estando al nivel de lo que pretende conocerse: el carácter ilimitado de Dios, su infinitud. Siendo Dios un misterio continuo, conocerlo será obligadamente un descubrimiento continuo.

Existe, pues, algo oculto que permanece siendo oculto, que existe por sí y para sí mismo, y a lo que no puede dársele forma definitiva, porque está más allá de todo conocimiento. El lenguaje, por tanto, no puede abarcarlo; puede transmitir una idea sobre ello, o una experiencia sobre su visión y comprensión, pero su transmisión será indirecta en cualquier caso, es decir, a través de la imagen, el símbolo, el signo y la alusión.

No obstante, puesto que el ser humano no es una simple cosa, ni simple historia, sino que lleva dentro de él algo que va más lejos de él mismo, su identidad se

hallará dentro de lo oculto. El ser humano es producto de la historia, pero por ser oculto rebasa la historia.

Eso oculto es al mismo tiempo una presencia absoluta: es manifiesta, visible a través de manifestaciones que no son sino señales de lo oculto. Lo oculto es, además, distinto de aquello a lo que llamamos lo desconocido, pues lo desconocido es susceptible de ser conocido en sí mismo, mientras que lo oculto no puede ser agotado por el conocimiento, o este no llega a abarcarlo por completo. Todo lo que conocemos de lo oculto son imágenes, pero él, en sí mismo, permanece oculto.

2

Lo oculto / presencia es el campo en el que se mueven las visiones ocular y onírica humanas. Es el campo de la revelación *(kaxf)* sobre la que se erige la estética sufí.

Dicha estética tiene dos fundamentos: el primero, que el intento de descubrir lo oculto no conduce sino a una mayor necesidad de intentarlo, puesto que el ser humano sólo alcanza a conocer el umbral de lo que permanece siendo desconocido y lo invita a conocerlo. Es como si conforme más conociera fuese más ignorante y se incrementara aún más el deseo de indagar en lo oculto.

El segundo fundamento consiste en que la experiencia de la revelación impone, para ser expresada, un discurso que escape a la vez de las cadenas de la racionalidad y de la lógica, y de las cadenas del habitual sentido común, además de liberarse de la teología doctrinaria

y de las normas de la ley religiosa. Es algo indecible, indescriptible. Es de otro nivel.

3

Añadamos a esto que la estética del sufismo se funda también en la contradicción, lo cual quiere decir que todo se expresa a sí mismo en su contrario, la muerte en la vida, la vida en la muerte, el día en la noche, la noche en el día. Los extremos se juntan así en una completa unidad: el movimiento y el reposo, la realidad y la imaginación, lo extraño y lo familiar, lo claro y lo oscuro, lo interior y lo exterior.

El sufí une lo interior y lo exterior, el sujeto y el objeto, la realidad oculta y la realidad luminosa, para alcanzar un estado de consciencia superior, que no se le manifiesta a un individuo concreto sino a todo individuo.

Esta unidad entre el mundo visible y el mundo invisible es la unidad de los contrarios y uno de los fundamentos estéticos de la escritura sufí.

De este modo vemos que la estética del sufismo empuja al ser humano a avanzar continuamente más allá de lo limitado, de lo conocido. En este avance es preciso que se renueve sin cesar para estar siempre presente, para estar dispuesto en todo momento a caminar hacia lo desconocido.

4

¿Qué vía emplea el sufismo para la revelación?

La respuesta está en que el sufismo discierne, en el nivel cognoscitivo, entre la razón y el corazón. La primera sirve para conocer el mundo externo, el mundo de los fenómenos, y el segundo para el conocimiento de lo interior, del mundo verdadero. Distingue, por consiguiente, entre el mundo de la ley religiosa y el mundo de la verdad. La razón tiene su propio método: el análisis, la argumentación. Y el corazón tiene también su propio método: la intuición, la iluminación y el gusto.

Así, pues, el sufismo rechaza la metodología racionalista. Pero no solo rechaza su metodología, sino también el sistema de vida fundado en sus valores, con la intención de insertarse mejor en lo indelimitable e infinito.

El sufismo, en cuanto actitud, perturba el orden del mundo exterior y sus instrumentos de conocimiento, y, en cuanto expresión, altera el orden habitual del lenguaje. Esto quiere decir que el sufí no establece relaciones racionales entre él, la naturaleza y las cosas de la naturaleza, pues considera a ésta como un conjunto de símbolos, imágenes y alusiones, y las relaciones que entabla con todo ello son cordiales [del corazón], en el sentido sufí del término.

La revelación es manifestada o expresada con un lenguaje que sobreviene como emanación, dictado o expresión teopática, en ausencia casi total de la censu-

ra de la razón, aunque, a pesar de esto, en la experiencia de la escritura sufí no hay nada gratuito, pues siempre queda una entusiasta voluntad de revelación. Dicha experiencia se manifiesta a veces en expresiones, términos e imágenes que los que las ven desde fuera, o con los ojos de la norma religiosa, denominan desviación o charlatanería. Es una experiencia que rebasa lo parcial para llegar a lo total y supera la dualidad materia-espíritu y exterior-interior, en pos de una unidad en la que la iluminación se une con la acción y el éxtasis con la práctica viva.

La escritura sufí es una experiencia que no ofrece ideas filosóficas abstractas, sino estados y atmósferas. Es una escritura que no narra, ni enseña, sino que despierta las cosas y hace estallar sus misterios.

Según esta estética, la poesía es como una brisa esparcida por el mundo, en la que la creatividad es una emanación que difunde la vida en todas las cosas y en la que se disuelven los límites entre el yo y el otro, entre el sujeto y el objeto, armonizándose los extremos.

5

En la escritura sufí se disuelven el yo y el no-yo en un movimiento dialéctico que transforma al propio ser humano en una dinámica de conocimiento profundo de la existencia y de fusión con sus misterios. De ahí que esta escritura parezca ir más lejos que el lenguaje literario. Es como si fuera un lenguaje que captura lo que hay más allá de la naturaleza, o un rito secreto más allá del lenguaje. Por eso, esta escritura parece esperar lo

inesperado, parece un deseo que no se sacia al realizar lo deseado, sino que al realizarlo se intensifica aún más la sed y la ansiedad. Cuando entramos en el horizonte de esta escritura nos preguntamos si el lenguaje es aquí escucha o tacto, verdadera revelación o inmersión. Y es que todo en ella parece símbolo, sueño, alusión. La noche, en esta escritura, no es la noche como tal sino más bien una alusión a otra luz, lo mismo que la muerte no es la muerte sino otra vida más bien.

Todo esto se evidencia en la locución teopática *(xath)*[1], que es un copioso flujo alumbrado en un continente desconocido del ser humano, combatido y reprimido especialmente por «la razón» religiosa. Lo curioso es que esta «razón», que cree en los genios y en mundos y seres invisibles, no cree, sin embargo, en la existencia en el cuerpo de un mundo que no es visto ni conocido por la razón.

El *xath* es el descubrimiento de este inmenso continente lleno de lo sorprendente y deslumbrante, de lo infinito. Es, por ello, una fuerza explosiva que destruye las distintas formas de pensamiento acostumbrado y las habituales formas de expresión y escritura. Es una especie de transgresión con la que el ser humano reconoce la naturaleza interior e invisible y va más allá de la lógica y sus valores. No obstante, la razón normativa religiosa entiende que lo trascendente en la naturaleza, en lo metafísico y en el ser humano se detiene en la revelación profética y que es privativo de ella. De ahí que la escritura tenga que permanecer dentro de las fronteras de lo conocido y lo evidente, o de lo contrario entraría en competencia con la profecía y llegaría posiblemente a desmentirla.

---

[1] Véase *supra*, pp. 136 y ss.

Esto nos lleva a afirmar que la estética del texto sufí, al igual que la del texto surrealista, se basa fundamentalmente en la metáfora (*mayaz*). Ambos son textos eminentemente no normativos: el primero transgrede la normativa religiosa y el segundo la normativa institucional, cultural y social.

Y, en tanto que la metáfora es suposición, no ofrece ninguna respuesta taxativa, sino que es, en sí misma, un ámbito de fricción de las contradicciones semánticas. La metáfora no genera, pues, más que nuevas preguntas. Desde el punto de vista cognoscitivo es un factor de inquietud y turbación, no de certeza y sosiego. Esto explica por qué la metáfora es combatida, en el seno de la cultura árabe, dentro del ámbito religioso sobre todo. Hay una tendencia todavía dominante que, o bien rechaza la hermenéutica, es decir, la metáfora, entendiendo el texto religioso de manera literal, o bien la admite, pero con condiciones que no dan lugar a la aparición de ninguna respuesta que contravenga la norma religiosa. En ambos casos el texto posee una prioridad que debe ser aceptada. Y la hermenéutica no es, según esta tendencia, más que la confirmación de todo lo que se corresponde con lo que el texto ofrece de manera directa y literal. La hermenéutica es aquí una especie de operación analítica para confirmar el texto y su contenido, no para preguntarse en torno a él, ni para interpretarlo de modo que contradiga la evidencia literal y la norma religiosa.

La poética de la metáfora radica en su no referencialidad, es decir, en su condición de invención, como si fuese siempre un comienzo y careciera de pasado. En tanto que energía generadora de interrogantes renueva al ser humano, ya que renueva el pensamiento, el lenguaje y la relación con las cosas. Es una dinámica de

negación de la existencia presente buscando otra existencia. Toda metáfora (*mayaz*) es tránsito (*tayauz*): de la misma manera que en la metáfora el lenguaje va más allá de sí mismo, la realidad expresada por el lenguaje va más allá de sí misma, a través también del lenguaje. Así, la metáfora nos pone en relación con la otra dimensión de las cosas, con su dimensión invisible.

Así las cosas, la metáfora exige, naturalmente, una lectura dinámica paralela a su dinamismo, es decir, una lectura siempre renovada. La lectura que insiste en la comprensión del texto sólo de manera literal o externa se contradice con la propia naturaleza del lenguaje, puesto que la literalidad mata el lenguaje, tanto en forma como en significado, a parte de que también aniquila al ser humano y su pensamiento. En este nivel podemos afirmar que el texto es su interpretación. Dicho de otro modo, no existe metáfora, o no existe interpretación, de aquel texto con el que se pretenda llegar cognoscitivamente a certezas definitivas, como sucede con los textos religiosos, científicos y matemáticos. Las personas religiosas son las más acérrimas enemigas de la metáfora. Se interesan por lo que ellos llaman la verdad y la predican como algo absolutamente claro. Mas, la metáfora es imaginaria, lo que significa, en la óptica de estas personas religiosas, que es inútil y carente de sentido.

Sin embargo, para los sufíes y para los surrealistas la metáfora no es solo cuestión de estilo, es también videncia. En la escritura árabe se explicó la causa de la metáfora diciendo que cuando el alma se encuentra con un discurso de significado incompleto, que es lo característico de la metáfora, desea que se complete. Si se encuentra ante un discurso de significado completo, como sucede en la escritura no metafórica, ese deseo se

apaga (al-Yuryani)[2]. Al igual que lo conocido genera un deseo hacia lo desconocido, la metáfora genera el deseo de lograr el sentido completo, de salir de lo finito a lo infinito. Esto significa que la escritura se constituye en el sufismo, y en el surrealismo, sobre un lenguaje suscitador del deseo de búsqueda, de preguntar, de conocer lo desconocido y entrar en la dinámica de lo infinito. Atiende, así, a la infinitud en el conocimiento y en la expresión.

6

Tratar sobre la metáfora nos lleva a tratar sobre la forma. Y la forma a su vez nos envía a la profunda significación que posee la experiencia de la escritura tanto sufí como surrealista. Ella es la que descubre a Dios (el significado), o la que elimina el velo existente entre nosotros y Él, pudiendo así verlo y unirnos a Él. Sin embargo, el desvelamiento *(kaxf)* no significa aquí intensificar el brillo del significado, ni tampoco hacerlo venir de un estado de ocultación a un estado de presencia, sino atenuar la intensidad de su manifestación para que pueda ser visto. Conforme el destello y la radiación solares son más intensos, menos podemos fijar en el sol la mirada, es decir, el sol se oculta a la vista. En este sentido podemos entender el aserto sufí de que «De la

[2] Abd al-Qáhir al-Yuryani (m. 1078) es uno de los más grandes retóricos árabes clásicos, con obras como *Asrar al-balága (Los secretos de la elocuencia)* y *Dalail al-i'yaz (Pruebas de la inimitabilidad del Corán)* [N.T.].

intensa manifestación procede la ocultación». La forma es, pues, como una fina y transparente nube que vela, posibilitando el que se la mire y «manifestándose» a quien mira.

La aparición del significado es ocultación, ya que el hecho de que el significado aparezca bajo una forma conlleva que su luz ha sido velada, pues la forma es limitación de lo ilimitado. Además, el significado (Dios) no está oculto como para que digamos que se hace presente o se manifiesta, no, su presencia es permanente y absoluta. Cuando lo vemos bajo una forma no lo vemos a él, sino que lo que vemos es nuestra propia forma en él. Y es que la forma es de quien mira, no de lo mirado. El significado se oculta al manifestarse y se manifiesta al ocultarse. Aunque no se oculta con nada externo a él, sino con su propia luz. La ocultación es, como hemos dicho, resultado de una intensa manifestación: su luz es deslumbrante, imposibilita fijar en ella la vista, y hasta mirarla.

Desde esta perspectiva, la forma es una luz que se condensa por la omnipotencia y voluntad del significado (Dios) para preparar con ella el conocimiento de su esencia, sus atributos y sus nombres. La forma es definición del significado (Dios), porque el significado está oculto debido a su extrema sutileza y es imperceptible e incognoscible. Y por ser veladura la forma, ésta nos remite al mismo tiempo a la luz del significado y a la oscuridad del universo. La forma-universo es una nube que tapa al sol del significado, pero también es a la vez un camino hacia él. Es lo manifiesto que señala hacia lo oculto. Por ello, quien se contenta con mirar hacia la forma dentro de los límites de la apariencia sensible verá el significado cual oscuridad y quedará ligado a la oscuridad, mientras que quien rebasa esos límites y pe-

netra en su interior verá el significado en su verdadera luz y en su verdadero ser.

En este nivel, la forma es la salvación del universo sensible, ya que cuando despunta la luz del significado dicho universo se quema y desaparece. Cuando aparece lo sutil desaparece lo denso. A esto mismo responde la orden dada por Dios a Moisés cuando le pidió que, para verlo, mirase hacia la montaña, pero la montaña no pudo fijarse debido a la escasez de luz manifestada: el ser humano no puede ver el significado (Dios) dentro del mundo sensible más que a través de la forma, es decir, a través de la densidad de lo sensorial. La forma es, por tanto, el lugar de los atributos y las densidades. Por el atributo se conoce la esencia, y por lo denso se conoce lo sutil.

7

Ibn Arabí considera que el mundo espiritual se manifiesta en formas sensibles, y dice sobre los genios[3], por ejemplo, que

> cuando un genio aparece bajo una forma sensible es atrapado por la vista, ya que no puede escapar de esa forma mientras permanezca la vista mirándolo a él concretamente, si bien esto es así desde el punto de vista del ser humano. Si el perceptor lo atrapa y sigue mirándolo sin que el genio tenga lugar donde ocul-

[3] La diferencia entre los genios, los ángeles y los humanos consiste, desde el punto de vista de la creación, en que los genios son «espíritus insuflados en vientos, los ángeles son espíritus insuflados en luces y los humanos son espíritus insuflados en aspectos de persona *(axbah)*» (Ibn Arabí, *Futuhat,* I, *op. cit.,* p. 147).

> tarse, ese ente espiritual le muestra una forma bajo la que se esconde a modo de cortina. Luego, el observador imagina que aquella forma se mueve en una dirección determinada y la sigue con la vista, pero, por seguirla con la mirada, el ente espiritual escapa y se oculta. Al ocultarse, la forma desaparece de la mirada del observador que la perseguía visualmente, puesto que dicha forma es respecto al ente espiritual como la luz que se expande por todas partes respecto a una lámpara, de manera que si se esconde el cuerpo de la lámpara desaparece la luz, que es justo lo que sucede con la citada forma del genio. Quien sabe esto y desea capturar ese ente espiritual, no sigue la forma del mismo con la mirada. Este es uno de los secretos divinos que no se conocen más que por información procedente de Dios. La forma no es sino la esencia del ente espiritual, más aún, es él mismo, aunque la forma se encuentre en mil lugares, o en todos los lugares, o tenga diferentes figuras. Cuando se elimina una de esas formas y muere en apariencia, el ente espiritual se traslada de la vida de este mundo al limbo *(barzaj),* de la misma manera que nos trasladamos nosotros también al morir, y no se dirá nada de él en este bajo mundo como de nosotros. Esas formas sensibles en las que se manifiestan los entes espirituales se denominan cuerpos.

Podemos entender la forma como sombra. En la tradición religiosa, Dios tiende sombras sobre la tierra. Es muy conocido el *hadiz* de que «La soberanía *(sultán)* es la sombra de Dios en la tierra», ya que, según Ibn Arabí, «se manifiesta con todas las formas de los nombres divinos que tienen incidencia en el mundo terrenal, y el Trono es la sombra de Dios en el más allá»[4]. La sombra depende de la forma, de la que ella emana sensitiva y

[4] Ibn Arabí, *Futuhat,* I, *op. cit,* p. 152.

espiritualmente. La sensación es limitada, determina y empobrece, de ahí que la sombra espiritual de la forma espiritual sea más potente y rica que la sensación.

Las criaturas poseen también sombras que corporeizan a Dios[5]. En este sentido, esas sombras son las que pueblan el mundo. La idea de la sombra se explica con la separación de Muhammad de su Creador: al separarse, el lugar de la separación fue llenado con su sombra, puesto que en el mundo no existe el vacío[6]; su separación es por la luz, y él es por la manifestación, ya que, cuando la luz le dio de frente a Muhammad, se extendió su sombra llenando el lugar en que se había separado. La sombra indica que todavía sigue unido a su Creador. Muhammad es así visible para aquel hacia el que se separó, es decir, para el ser humano, y está presente ante aquél de quien se separó, es decir, el Creador. De ahí que sea cierta la aseveración de que Muhammad está en todas partes.

Podemos entender la forma cual producto de la relación entre agente y paciente, siendo aquí el agente equivalente al padre, que es el espíritu, y el paciente a la madre, que es la naturaleza, o sea, el lugar de las transformaciones. El padre está, por tanto, en lo alto, y la madre, debajo.

En la unión física humana entre el padre y la madre, la unión es la forma de la fusión espiritual generatriz que se produce entre el cálamo y la tabla guardada [en el cielo] (el lugar y el ámbito de la escritura), o entre el Intelecto Primero y el Alma Universal; si observamos el símbolo del escritor (el Intelecto Primero) y el propósito de la escritura (ofrecer conocimiento = el coito en la

[5] *Ibíd.*

[6] *Ibíd.*

unión física) se nos aclara el significado de la expresión «Dios creó a Adán según su forma» [*hadiz* profético] y el sentido de la expresión divina [coránica] relativa a la creación de las cosas con el ¡Sé! *(kun).* La letra *kaf* y la letra *nun* de esta palabra son el Intelecto Primero y el Alma Universal, es decir, dos premisas unidas por un nexo oculto en la voz *kn,* que es, como dice Ibn Arabí, la letra *waw* [u] omitida para que se encuentren las dos consonantes[7]. De ambas premisas de *kun* se deduce una especie de conclusión: la forma. Entre el cálamo y la tabla se produce un coito significante que genera un signo sensible: las letras. Así se entiende el dicho del imán al-Sádiq[8] de que Dios creó primero las letras: el signo sensible depositado en la tabla es el agua del conocimiento (= la creación), simbolizado por el agua que fluye en el útero. Los significados depositados en las letras son como los espíritus depositados en los cuerpos de los hijos.

Asimismo, cuando el padre y la madre (el hombre y la mujer) se encuentran, el cálamo se esconde y echa invisiblemente el semen en el útero, porque es secreto. Desde este punto de vista, el coito es igualmente secreto. La forma es el resultante de relaciones, sea en el mundo físico o en el de las palabras, es decir, es cierta transformación. En el mundo de la palabra, el hablante es el padre, y el oyente la madre, siendo el lenguaje el nexo que los liga (coito) y el resultado de la comprensión por parte del oyente, el hijo: la nueva forma o la trans-

[7] Al escribir en árabe el imperativo *kun* (sé), la letra *waw* desaparece, y solo se escriben las consonantes *kaf* y *nun* [N.T.].

[8] Adonis debe de referirse aquí al sexto imán chií, llamado Yáafar b. Muhammad al-Báqir al-Sádiq (el fidedigno) (699-760), que nació y falleció en Medina y destacó por su decidido impulso de la escritura y la compilación de libros [N.T.].

formación. En el mundo de la unión física humana, el padre es el que transforma y la madre la transformada, mientras que el coito es el acto de la transformación y el hijo el resultado de dicho acto.

La percepción de las formas no es sino un modo de transgredir el hábito de la percepción visual. Así lo ilustra el relato acerca de la glorificación a Dios realizada por las piedrecillas que tenía el profeta Muhammad en su mano, y que le fue dado a él, y a sus compañeros allí presentes, poder oír dicha alabanza. Las piedrecillas glorifican a Dios desde que fueron creadas por Él, pero el oírlas es algo extraordinario en relación con la audición, aunque no en relación con las piedrecillas[9].

Muhammad posee dos cualidades: el conocimiento y la acción. Con la acción otorga las formas, que son de dos clases: las manifiestas sensibles, como los cuerpos, las figuras y los colores a ellas ligados, y las ocultas espirituales, que son las que se encuentran en las ciencias, los conceptos y las voluntades. La cualidad del conocimiento viene a ser aquí el padre, porque es agente, en tanto que la cualidad de la acción es la madre, por ser paciente. De ambas cualidades surgen las formas.

Por consiguiente, la forma es símbolo de conocimiento, no de identidad, ni de existencia. Con la forma, el ser humano corporiza el significado en su alma, corporización que facilita la expresión de dicho significado a una facultad que está en la imaginación. Ibn Arabí dice que

> la corporización de la forma empuja al ser humano a sostener la mirada hasta aprehender todo el significado de la misma. Si el significado entra en el molde de la forma y de la figura, es deseado por los sentidos y

[9] Ibn Arabí, *Futuhat,* I, *op. cit,* p. 155.

se abre a la contemplación y al disfrute, lo que conduce a la realización de lo dispuesto por dicha figura y lo corporizado por dicha forma[10].

8

Digamos que la forma es la aproximación de lo lejano o, incluso, lo cercano que mantiene alejado al significado. Pero lo cercano no se encuentra solo en la claridad, sino que está también en lo oculto y en la lejanía. Lo infinito resulta de esta dialéctica integradora entre revelación y ocultación, entre forma y significado, entre cercanía y lejanía. Es como si el pensamiento comenzara siempre por esta línea separadora entre significado y forma, que es como la línea que separa la luz de la sombra. No obstante, el ser humano se encuentra siempre atraído hacia el significado o la luz. Y es que la visión «se define» pero «no existe». La visión no es, pues, sino el umbral de algo que hay más allá de ella: lo oculto. En el cenit de la visión, el ser humano comprueba que su sed hacia lo que aún no ha visto se incrementa. La visión es una dinámica de infinitudes: el punto de llegada nos descubre la lejanía y la sed más que la cercanía y la saciedad. Y la cercanía es un relámpago en el que la lejanía parece todavía más lejana. Lo más cercano es la muerte: la muerte que anula la vida terrenal y establece la otra vida, la cual es muerte respecto a la sombra-mundo terrenal, aunque vida respecto a

[10] Ibn Arabí, *Inxa' al-dawa'ir [La producción de los círculos],* pp. 5-6.

la luz-más allá. Ausentarse de la sombra es estar presente en la luz. La muerte es luz: es la existencia verdadera. El pasado es la luz, el presente es el estadio intermedio-forma, y el futuro es la muerte: la vida eterna. Mas el pasado no es aquí un punto que pasó o cesó, sino una raíz, un origen ante el ser humano. En este sentido, el pasado es un futuro que vino, el presente un futuro que viene y el futuro un futuro que vendrá. El tiempo es ese movimiento de la sombra-luz que mide la existencia escondida-evidente. Y la existencia no es sino el movimiento permanente de la dialéctica entre lo escondido y lo evidente, entre lo evidente y lo escondido (lo manifiesto-lo oculto, lo oculto-lo manifiesto).

El propio ser humano es un estadio intermedio *(barzaj),* un puente entre la sombra y la luz, cuya existencia se vertebra en torno al tránsito hacia la luz. Vive de su eterno deseo de tránsito. Es como si existiera entre dos límites: no puede vivir sin algo oculto ante él que le descubra su limitación, ni tampoco puede ir hacia la vida sin una forma que al verla le descubra lo que lo une con lo oculto.

Lo oculto es lo que rebasa al ser humano, pero al mismo tiempo es lo que lo rodea, abriga y dinamiza. Es aquel horizonte que sólo existe cuando se camina hacia él. Al caminar, lo oculto se acerca, mas se acerca para parecer aún más alejado, para que el ser humano parezca tan limitado como si todavía no hubiera sido creado. Ahí radica su ardiente deseo de morir, es decir, de nacer.

Lo único que despierta, moviliza y empuja al ser humano a superar sus límites es lo que es semejante a él. Y la semejanza que une al ser humano y a Dios es, justamente, la forma. La forma es, atribuida a Dios, algo desconocido e inalcanzable para al conocimiento, y, atribuida al ser humano, algo conocido que recibe

luz de lo desconocido. La forma suscita nuestro deseo, pero escapa a nuestra percepción. No hay unión entre el ser humano y la forma, entre algo y su semejante, sino entre el ser humano y lo que lo transciende, entre lo limitado y lo ilimitado, entre lo evidente y lo oculto que permanece oculto. El ser humano no se une más que con lo desconocido que permanece desconocido. Tal unión es como la caída de una gota de agua en un río sin fin, no la unión de un límite con otro, ni de un cuerpo con otro, ni de una cosa con otra.

Cuando el ser humano percibe la forma que le es semejante se encamina hacia la percepción del significado, o sea, hacia la unión con lo que no se le asemeja. Ha de vincularse a un límite para poder alcanzar lo ilimitado. El ser humano es de tierra, de la que no se separa más que para unirse a ella. Descubrir el significado es descubrir, en el universo, lo que se asemeja al ser humano: la fragilidad y el cambio. Es como si el ser humano no lograse la eternidad más que destruyendo el tiempo, como si no habitara más que en el lugar que abandona.

9

Ibn Arabí analiza la relación existente entre significado y forma desde el punto de vista de las letras, y observa que la letra *kaf* de la palabra *al-kawn* (ser) es sombra de la palabra *kun* (¡sé!), porque esta última palabra es una esencia *(dat)* cuya sombra es el ser[11], y que la letra *waw* en la palabra *huwa* [él, ello, Él])

[11] *Kitab al-ya' [Libro de la letra ya'],* en *Rasail Ibn Arabí,* pp. 7, 8, 11 y 13.

> indica la existencia de la forma en nosotros, lo que significa que la *ha'* de *huwa* (él) es símbolo de la esencia *(dat),* y que la *waw* simboliza la manifestación, es decir, es símbolo del ser *(kawn);*

y cuando escribimos la letra *waw* como la pronunciamos «*w-a-w*», Ibn Arabí piensa

> que la primera *waw* es la *waw* de la *ipseidad [huwía*: esencia, identidad] y que la segunda *waw* es la de *kawn* (ser), en tanto que la letra *alif* (a) interpuesta es el velo de la unicidad *(ahadía)*[12].

Las manifestaciones simbolizan, o bien la forma *(sura),* o bien el *hiya* (el ella). Ellas son Él, pero Él no es ellas: la forma es el significado, pero el significado no es la forma. Ibn Arabí dice que el «él» *(huwa)* no es el «ella» *(hiya),* y que cuando sí lo es sólo lo es al crear la forma ideal, con lo que es «él» en acto y «ella» en potencia, siendo la letra *ha'* el elemento que une al «él» con el «ella», lo mismo que la causa que une dos premisas. Sólo estaba el «él» sin nada que lo acompañara, pero

---

Leemos en uno de los diálogos con Dios del mismo Ibn Arabí lo siguiente: «¡Oh Él, cuando los elementos que nos forman nos apartaron a un estado de ausencia (…) pedimos ayuda y ayudaste, pedimos inspiración e inspiraste, pedimos el conocimiento sobre cómo entrar en ello, y lo diste, así que nos levantamos en un mar sin riveras en el arca de Muhammad (…). Aturdidos, solicitamos el perdón y, entonces, Él exclamó: «¡Siervos míos!, me pedisteis una estancia en la que no me ve nadie más que Yo. Estoy en la Nube *('ama')* y nada hay conmigo, y, puesto que no hay nada conmigo, Yo estoy en tu ser. Este mar en el que estás es tu nube, por lo que si cruzaras tu nube llegarías a mi Nube, aunque nunca cruzarás tu nube y no llegarás hasta Mí. Tú estás sólo en tu nube. Esta nube es el 'Él' que tú posees, pues la forma te exige aquello en lo que tú estás". Y dije: "¡Oh, Él es el Él, ¿qué hago en el Él?". A lo que respondió: "Ahógate en Él…"» *(Kitab al-ya'* , p. 13).

[12] Ibn Arabí, *Kitab al-mim wa-l-waw wa-l-nun [Libro de las letras mim, waw y nun]*, pp. 9-10.

el «él» como tal carece de existencia; tampoco el «ella» como tal tiene existencia, ni la letra *ha'* como tal posee existencia (…); pero la *ha'* mueve tanto al «él» como al «ella», encontrándose ambos gracias a la letra *ha'* y creándose así la existencia. De ahí que este encuentro se exprese con dos letras, las letras *kaf-nun:*

> Cuando queremos algo, Nos basta decirle: «¡Sé!» *(kun),* y es *[Corán,* 16, 40]. El algo [del pasaje coránico citado] es el «ella», «cuando queremos» es el «él», «decirle» es el *ha'* y *kun* la causa que los une. La *kaf* de *kun* es el «él» y la *nun* de *kun* es el «ella».

E Ibn Arabí añade:

> Y puesto que la letra *waw* es elevada y alta la convertimos en marido, con lo que el «él» es el marido; y al ser el «ella» elevada en lo que a su influencia respecta y baja para la *kasra* [vocal i, que se escribe debajo de la letra], le dimos la letra *ya'* y la convertimos en la familia, de modo que la *ha'* ocupa el lugar del Mensaje [divino] *(al-risala)* y el «él» el lugar de Gabriel [ángel transmisor del Mensaje]. Entonces aparecieron las normas, las leyes, las estancias y los secretos de esta bendita unión[13].

[13] Ibn Arabí, *Kitab al-ya',* p. 11.

IO

De esta manera, la escritura sufí (al-Niffari, al-Tawhidi, Ibn Arabí) nos ayuda a comprender tres cuestiones relativas a la escritura en general, que están detrás de la transformación de la escritura poética árabe.

La primera, que la poesía no es un juego léxico que toma las palabras como materiales decorativos u ornamentales sin carga emotiva o filosófica fuera de la que posee el puro juego libre. Al contrario, la poesía es algo que va más allá del simple juego formal. Es pasión y acción a la vez. Es la dinámica del sentir y pensar del ser humano al comprender las cosas y al establecer relaciones con ellas. Es un modo de consciencia y, por tanto, es necesariamente un modo de pensamiento. Y al igual que en el poema se encuentran los extremos desde el punto de vista de la materia o del significado, también se encuentran, por convergencia, el sentimiento y el pensamiento.

La segunda, que aquello que denominamos realidad exterior, o material, o física, no es más que un aspecto de la existencia, concretamente el aspecto más limitado de la misma. A lo que llamamos vida o existencia es algo mucho más amplio. Por eso, los poetas que reducen su interés y su expresión al primer aspecto, no se ocupan al final más que de lo que está a la vista de todos y no expresan más que lo que todo el mundo sabe. Su actitud es la de un naturalismo que no ve en el árbol el movimiento interior de su raíz, su savia y su

crecimiento, sino solo las ramas, las hojas y las frutas. Aunque lo que hay detrás de la naturaleza es otra parte de la naturaleza.

Y la tercera, que aquello a lo que llamamos verdad no se encuentra en el mundo de los fenómenos inmediatos más que bajo su forma científico-positivista. La verdad es, por contra, un misterio oculto dentro de las cosas, escondido en su mundo interior. El ser humano puede llegar hasta él, mas únicamente por medio de métodos cognoscitivos específicos, que no sean positivistas ni «científicos». Frente a lo visible en el mundo se erige lo invisible, y frente a lo objetivo se erige lo subjetivo.

No obstante, para superar el juego formal, la realidad externa, la apariencia física inmediata, se requiere un cambio radical en los métodos de conocimiento que logre la liberación total a través de liberar lo que la institución religiosa, política y social asfixia, reprime o margina: la dinámica del mundo subjetivo-interior, con sus emociones, deseos y sueños, con su inconsciente, con sus instintos, aspiraciones y represiones, y con todo lo que la cultura del cuerpo reclama al superar a la cultura del «espíritu» y, en especial, sus formas religiosas.

Si la cultura de lo externo, según la institución religiosa, política y social, es limitada y fácil de definir, la cultura de lo interior es ilimitada e imposible de definir. Y si el lenguaje que expresa la primera cultura es limitado como ella, y definible, el lenguaje que expresa la segunda es ilimitado y escapa a toda definición. Así, pues, llamamos al primero de ambos lenguajes lógico, directo y claro, y al segundo, emocional, oscuro y metafórico. El primero contabiliza las cosas y las representa, mientras que el segundo las despierta y enriquece.

II

La escritura sufí es una experiencia de acceso a lo absoluto, cosa que, por otra parte, se observa en los más grandes creadores de todas las épocas. El mito, el símbolo, son dos formas de encaminarse hacia profundidades más vastas y de buscar el significado más fiable. La vuelta al mito es una especie de vuelta al inconsciente colectivo, a aquello que rebasa al individuo, es un retorno a la memoria humana y sus leyendas, al pasado entendido como una forma de inconsciente. Todo lo cual es un símbolo que supera lo relativo en pos de lo absoluto. En la expresión poética del lenguaje, las ideas no aparecen por sí mismas, como en la filosofía, sino en sus relaciones con otras ideas.

El símbolo, o el mito, es el punto de encuentro entre lo exterior y lo interior, entre lo visible y lo invisible. Uno y otro son, pues, un punto de irradiación, un centro dinámico que se expande en todas direcciones. Y, al mismo tiempo, ambos expresan diferentes niveles de la realidad en su totalidad. Esto permite al poeta no solo revelar lo que desconocemos, sino también recrear lo que nos es conocido, al vincularlo a la dinámica de lo desconocido y lo infinito. La poesía es así, en este nivel, conocimiento.

12

Mas, ¿qué es el símbolo según la lengua árabe? Símbolo *(ramz)* significa alusión *(ixara),* y la alusión es uno de los procedimientos de la significación *(dalala).* Para al-Yáhiz[14], la designación no se produce sólo por vocablos, sino también por alusión. El símbolo es, pues, una significación rápida, oculta e indirecta.

Qudama b. Yáafar[15] trataba sobre el símbolo de este modo:

> El hablante emplea el símbolo en su discurso cuando desea ocultar algo a la generalidad de la gente y comunicárselo sólo a algunas personas; para ello, le da a la palabra o a la letra nombre de pájaro, de fiera, o de cualquier otra especie, o bien de una de las letras del alifato, y se pone al corriente de ello a quien desea transmitírselo, con lo que dicha expresión será comprensible para ambos, pero simbólica para las demás personas. En los libros de los antiguos sabios y filósofos vienen muchos símbolos, siendo de todos ellos Platón quien más los empleó. En el Corán hay símbolos de cosas de gran valor e inmensa importancia que encierran el conocimiento de lo que será [en el futuro]… Esas cosas se simbolizan con las letras del alifato y con otros elementos, como el higo, la aceitu-

[14] Abu Uzmán al-Yáhiz (ca. 775-868), nacido en Basora, es uno de los más importantes literatos, pensadores y forjadores de la prosa árabe clásica [N.T.].

[15] Célebre retórico árabe clásico de Bagdad, interesado también por la lógica, que falleció en 948 [N.T.].

> na, el alba, las antigüedades, la tarde, el sol, habiendo sido puestos al tanto de dichos símbolos los imanes depositarios del conocimiento del Corán[16].

Respecto a la alusión, Qudama b. Yáafar dice que es abreviación, indicando que el símbolo es también abreviación. Y define así la alusión: «que pocos vocablos *(lafz qalil)* incluyan muchos significados *(ma'anin kazira),* sugiriéndolos o insinuándolos»[17]. Según esta definición, el símbolo es una sugerencia significante.

E Ibn Raxiq[18], desarrollando el concepto de símbolo / alusión, señalaba que la alusión *(ixara)*

> es, en toda clase de discurso verbal, una sugerencia significante *(lamha dalla),* una abreviación, una insinuación *(talwih)* conocida sintéticamente y cuyo significado está lejos de lo que la expresión verbal evidencia[19].

Por su parte, al-Quxairi [s. XI][20] observaba que los escritores sufíes

> emplean entre sí expresiones con las que pretenden revelarse entre ellos mismos ciertas ideas, velándolas y ocultándolas a quienes no siguen su senda, de manera que el sentido de sus expresiones sea oscuro para

---

[16] QUDAMA B. YÁAFAR, *Naqd al-nazr (Examen de la prosa),* El Cairo, 1933, pp. 61-62.

[17] QUDAMA B. YÁAFAR, *Naqd al-xi'r (Examen de la poesía),* Leiden, 1956, p. 90.

[18] IBN RAXÍQ (995-1064) fue un destacado literato, poeta e historiador nacido en la región argelina, pero afincado durante gran parte de su vida en Cairauán; es célebre sobre todo por este tratado poético, *al-'Umda fi mahasin al-xi'r wa-naqdi-h (El argumento principal, acerca de las bondades de la poesía, sus normas y examen)* [N.T.].

[19] IBN RAXÍQ, *al-'Umda, I,* p. 206.

[20] Cf. *supra*, p. 75, nota 35 [N.T.].

> los extraños, celosos como son de preservar sus secretos y de que no se difundan entre otras gentes; y es que las verdades que reúnen y aportan no derivan de la afectación o la arbitrariedad, sino que son ideas depositadas por Dios Altísimo en los corazones de unas personas, que sintetizan dichas verdades en secretos que quedan entre esas mismas personas[21].

De este modo, el símbolo se basa, en la lengua árabe, en la abreviación y el alejamiento del significado respecto a la evidencia de la expresión verbal. La poesía, por consiguiente, no explica, ni aclara, sino que, como decía al-Buhturi, «sugiere y se basta con aludir»[22]. Su comprensión necesita interpretación. Es, pues, oscura *(gámid)* por su propia naturaleza. Abu Ishaq al-Sabi[23] lo expresaba así: «La más excelente poesía es la oscura, la que no te da su tema más que tras una larga demora»[24]. Y al-Yuryani anotaba:

> Implantado está en el carácter que si se logra algo después de haber sido solicitado, intensamente deseado o sufrido anhelándolo, su consecución resulta mucho más grata y preferida, ya que ocupa un lugar más sutil y sublime en el alma y ésta lo aprecia y lo ama mucho más[25].

---

[21] Al-Quxairi, *al-Risala al-Quxairía,* ed. de Bulaq, 1984, p. 40.

[22] Abu 'Ubada al-Buhturi (820-897) es un célebre poeta originario de la estepa de Manbich (Siria) que versificó, entre otros, para el califa abasí al-Mutawakkil y su ministro al-Fath Ibn Jaqqán durante sus estancias en Samarra y Bagdad, y destacó por su excelente poesía descriptiva tanto de la naturaleza como de la corte y sus fastos [N.T.].

[23] Abu Ishaq al-Sabi al-Harrani (925-994), de familia dedicada a la medicina, fue un importante poeta que trabajó al servicio de los buyíes y alcanzó celebridad por sus epístolas, además de por sus poemas [N.T.].

[24] Cit. por Ibn al-Azir, Dia l-Din (Mosul, 1163-Bagdad, 1239), *al-Mazal al-sa'ir [El modelo vigente],* II, Beirut, 1990, p. 414.

[25] Al-Yuryani, *Asrar al-balaga [Secretos de la elocuencia],* El Cairo, 1977, p. 118.

El propio al-Yuryani distinguió entre lo oscuro y lo complicado: «Lo complicado *(al-mu'aqqad)* en la poesía y en el lenguaje no es vituperable porque requiera pensar la frase», sino porque su autor

> hace tropezar tu pensamiento a su antojo, siembra de espinas tu camino hacia el significado, convirtiendo en intrincada tu marcha hacia él, e incluso puede que divida tu pensamiento y disperse tu criterio hasta el punto de que no sepas de dónde vienes ni cómo buscas[26].

Mallarmé no fue más allá de esto al hablar sobre la oscuridad de la poesía. En uno u otro caso, parece, pues, que la poesía, tal como la practican los grandes creadores, es una dinámica dirigida al conocimiento de lo ignoto, en la que la cultura del cuerpo se antepone a la cultura de la razón y en la que la espontaneidad *(badaha)* y la creatividad natural *(fitra)* se anteponen a la lógica y al análisis. Este es, justamente, el fundamento sobre el que se erige la escritura surrealista.

13

Podemos describir la experiencia de la escritura, la experiencia del yo que escribe, como una experiencia de muerte, en el sentido sufí de la expresión: la muerte respecto a la exterioridad social en todos sus niveles y relaciones para acceder a la vida de la interioridad cósmica. Por eso es necesario superar lo exterior, des-

[26] *Ibíd.,* p. 125.

truirlo. Es necesario superar el lenguaje de lo externo, deshacerlo. Uno de los síntomas de la decadencia de la escritura poética en el mundo moderno es, precisamente, la supremacía del lenguaje de lo externo, es decir, la supremacía de las definiciones y de los términos convencionales.

Para superar el mundo de la exterioridad *(al-záhir)* tenemos que recurrir al mismo lenguaje: embriagándolo. Hemos de embriagar el lenguaje con la misma embriaguez de la experiencia. En verdad, cada escritor sufí tiene el objetivo primordial de descubrir un «lenguaje cósmico» que exprese la correspondencia existente entre lo infinito (el significado) y lo finito (la forma). Dicho lenguaje habla sin mediación de la razón. Rapta al lector y lo traslada al infinito. De la misma manera que «se embriaga» el sufí, se embriaga el lenguaje. El sufí le crea al lenguaje una embriaguez especial dentro del horizonte de su propia embriaguez. Lo único que expresa la ebriedad del ser humano es un lenguaje asimismo ebrio. Por tanto, el lenguaje ha de salir también de sí mismo, lo mismo que el sufí sale de sí.

Ese lenguaje ebrio es el lenguaje metafórico (*mayaz*). Con él posibilitamos que lo que está en otro lugar, en lo oculto o en lo interior, pase (*yayuz*) a nuestro mundo exterior. Así nos permite dicho lenguaje poner lo infinito en lo finito, como decía Baudelaire.

Lo oculto, lo infinito, lo desconocido, no es un punto al que, cuando arribamos, cesa ya el conocimiento; al contrario, lo oculto es dinámico, siempre que descubrimos algo de él se multiplica lo que demanda ser descubierto. Es imposible conocer lo oculto de manera definitiva.

Por eso, el lenguaje, aunque alcance la embriaguez, no establece aquí relaciones «verdaderas», sino metafó-

ricas, entre el yo y el otro, el yo y lo oculto, el yo y el universo.

14

Según la experiencia sufí, la metáfora es un puente que une lo visible y lo invisible, lo conocido y lo oculto. Y puesto que el fin es revelar lo desconocido, la forma es, estrictamente hablando, pura creación. Por consiguiente, la forma no es mimética, producto de la comparación y la analogía, sino que nace de la aproximación y la reunión de dos mundos alejados entre sí que se hacen unidad. De ahí que la forma no sea un artificio, ni una técnica expresiva. Dicho de otro modo, no es elocuencia ni retórica, es primordial, brota de la misma dinámica de la que brota la intuición poética. La fuerza y la riqueza de la forma radican en la cualidad de las relaciones que crea o descubre entre esos dos mundos, unas relaciones que, a pesar de todo, no permiten la aprehensión racional de la forma, es decir, imposibilitan su domesticación y su acondicionamiento a la percepción sensible realista. La forma es realista, no obstante, en tanto revela lo original, lo esencial, aunque al mismo tiempo escapa a la realidad tangible al aludir a aquello que supera dicha realidad. De ahí que no sea descripción, sino luz penetrante y reveladora; un rumbo hacia lo desconocido. En este sentido, produce un choque y reclama una nueva sensibilidad. Lo cual nos lleva a entender cómo la poesía, en la experiencia sufí, no es literatura en el sentido habitual del término, sino un interrogante acerca del ser humano y la existencia, y

deseo de cambiar el mundo de forma. Es, en resumen, una reformulación del ser humano y de la existencia. Y la forma, un hacer que sea, es decir, tránsito (*tayauz*) y cambio.

Esto nos lleva también a decir que, en el nivel de la expresión, el sueño, la videncia, la locución teopática *(xath)* y la locura, son, dentro de la experiencia poética sufí, otros medios-idiomas en los que ahonda el lenguaje para alcanzar un más rico, profundo y global desvelamiento del ser humano y la existencia. Todos estos medios de descubrimiento son una vía para captar verdades que no pueden ser captadas por la lógica o la razón. Esta última solo capta lo sensible, o sólo lo abstracto, por lo que las formas nacidas de ella son frías, ya que la razón separa lo visible de lo invisible, mientras que las formas de la metáfora sufí unifican lo sensible y lo abstracto, lo exterior y lo interior, lo conocido y lo desconocido. En la metáfora sufí, la forma no es una parte aislada de una frase o de una expresión dada, ni nace del deseo de ornato, persuasión o incitación, con lo que nos dejaría en la superficie de la realidad. No, la forma en la metáfora sufí es parte orgánica de un todo mayor: es personas, lugares, temas, acontecimientos, acciones. Nos pone en contacto con el símbolo y el mito, pues nace de esa dialéctica ascendente y descendente a la vez entre Dios y el ser humano, entre la realidad invisible y la visible. Por eso, es una forma cargada de sueño y elementos irracionales, como la magia, el delirio, la locura, la expresión teopática y el éxtasis.

Lo invisible, lo oculto, es lo más profundo en la experiencia sufí porque es el fundamento. De ahí que ocuparse de lo visible no sea más que ocuparse de la superficie o la cáscara. El alma no es superficie, es expansión sin fin en lo profundo y en el horizonte a la vez. El

valor de la expresión dependerá, pues, del grado en que desvele dicha expansión y sus relaciones, es decir, de la medida en que revele la dimensión de infinitud que hay en el ser humano y en el mundo.

Esta eterna dinámica de desvelamiento de lo infinito conlleva la destrucción continua de las formas, o, dicho de otro modo, estas no permanecen fijas en una sola forma. La forma, al igual que la imagen, es pura creación, no se fabrica ni se toma. No es un traje, ni una envoltura, ni un recipiente: es espacio *(fada').* Es el movimiento y el orden de nuestras ideas. Es la estructura de la relación existente entre las palabras. En resumen, lo externo no es lo que habla en la metáfora, sino lo interno, ni es la forma la que escribe, sino el significado. En la metáfora, el sufí es otro, es un otro objetivo al tiempo que es él mismo. Por eso, no es él quien pronuncia el significado y lo escribe en la forma, sino que es el significado el que lo pronuncia a él y lo escribe. No es él quien piensa y escribe, sino que él es el pensado y el escrito: *«On me pense»,* dirá después Rimbaud.

15

Con la fuerza de la metáfora y su lenguaje, el sufí crea su mundo «ideal», un mundo que se percibe y capta con la imaginación y se vive como el mundo de los acontecimientos propios de la intrahistoria. En la relación entre lo interior y lo exterior, entre lo oculto y lo manifiesto, es donde se origina la visión de los acontecimientos interiores más profundos. En dicha relación,

que es muy parecida a un espejo de dos caras, se funde lo perceptible con lo imperceptible, de manera que la exterioridad unidimensional ya no es el único punto de referencia en el que se articula el hecho psicológico-espiritual. Esta relación deviene, entre los sufíes, la esencia misma de la imaginación creadora.

Así pues, la imaginación creadora, que es el espacio recíproco en el que se cruzan lo perceptible y lo imperceptible, resume el macrocosmos, o sea, el cosmos entero, en el microcosmos del ser humano.

La imaginación creadora hace transparente el cuerpo, pues ella misma se convierte en ese «otro» mundo alcanzado por el conocimiento sufí. El cuerpo pasa a ser un elemento para la creación de la estructura imaginaria del lugar, una dimensión mística y lírica del interior que se refleja en el espacio exterior recreándolo según su propia forma. En este sentido, la poesía es la dimensión imaginaria que recrea el mundo exterior según la forma interior de su creador.

El sufí desarrolla el macrocosmos en su cuerpo, que es el microcosmos, viviendo su cuerpo, transparente ya por efecto de la imaginación creadora, como el campo original y primigenio de lo posible.

El microcosmos (el cuerpo), vivido cual boceto formable, deviene anterioridad del lugar, del universo. Este último conserva un vínculo íntimo con el lugar imaginario del cuerpo transparente. Y el cuerpo, vivido como fundamento y origen, reúne en su figura metafórica lo ideal y lo real. El ser humano es, en efecto, la unidad de lo ideal con lo real. Por ello, el cuerpo, entendido como campo de lo posible, es el lugar de las transmutaciones de lo perceptible.

Este reflejarse de lo interior en lo exterior es justamente el traslado del conocimiento presencial: en este

conocimiento, nacido de la percepción imaginaria, se descubren los «misterios» del universo, que son revelaciones cognoscitivas inalcanzables para el conocimiento positivista.

Para el sufí, el mundo de lo ideal no es un mundo imaginario o ilusorio, sino que se manifiesta, tal como es en verdad, cual mundo real enraizado en la médula misma del mundo fenoménico. En el mundo de lo ideal se materializa lo espiritual y se espiritualiza lo material, que sólo es visible con el ojo de la imaginación. Aquí, el sufí es «su mismidad» y «su otredad» a la vez. Desaparecen las contradicciones. El mundo perceptible se convierte en presencia del Uno. Lo verdadero se encuentra con lo metafórico, unificándose ambos en las formas imaginarias que expresan los acontecimientos interiores. La poética de la escritura sufí mana de esta unidad mística y se convierte en lenguaje erótico transformador: «Cada latido de mi corazón lleva el eco de mi amado, por cada molécula de mi cuerpo habla también mi amado» (Yalal al-Din al-Rumi)[27]. De este modo, el mundo y todo lo existente, es vivido como manifestaciones del Uno. Fuera del Uno no hay existencia. Dentro de tal unidad lo inmanente no es incompatible con lo transcendente. Esto es lo que entendemos por anulación de las contradicciones, o por «el punto supremo» de los surrealistas.

Se trata de un conocimiento totalmente libre de lo prefabricado y no sometido a valores racionalistas predefinidos. La percepción gnóstico-imaginaria es la percepción de las cosas en su integridad y en sus formas originales-auténticas. Es también el lugar en el que nace

[27] Yalal al-Din al-Rumi (1207-1273) es uno de los más grandes poetas y místicos persas, autor del monumental poema sufí *al-Maznawi.*

el conocimiento de lo indescriptible y se dice lo indecible. Esta percepción es más amplia que la positivista, puesto que esta última se encuentra aprisionada en los límites temporales matemáticos y en los de la espacialidad y la cantidad, por lo que no nos proporciona más que un conocimiento parcial y superficial de las cosas.

En la imaginación creadora, por tanto, se transmutan lo perceptible y lo imperceptible: el primero asciende, el segundo desciende. Esta es la dialéctica del encuentro entre el amor corporal y el amor espiritual de la que nace el amor sufí. Un amor que alcanza un grado de existencia y consciencia supremas: el amante se une al amado en un amor ilimitado. El sufí siente que se libera: sale fuera de su yo, fuera de los límites naturales y sensibles (sale de sí mismo para entrar, de manera mucho más extensa y profunda, en sí mismo).

La experiencia amorosa es, por consiguiente, una experiencia cognoscitiva (el amor es conocimiento), le revela al sufí los secretos de la existencia. Con el amor, el corazón se convierte en el ojo gracias al cual se contempla el Uno a sí mismo, y, gracias también al amor, el pensamiento se convierte en luz que ilumina el ámbito de la visión interior. El amor es asimismo, igual que el conocimiento, un punto de partida para la experiencia, así como su camino y su meta.

Creemos, por tanto, que la embriaguez producida por la religión del amor en el alma del sufí es una especie de sentimiento o de consciencia de lo cósmico. Es una consciencia iluminadora que nos muestra que el ser humano vive en otro nivel de la existencia (el de la Unidad de la Existencia), como si fuese miembro de una sociedad humana de otra clase. Añádase a ello un estado de embriaguez moral y gozosa elevación, y que la embriaguez es un estado indescriptible. Todo lo cual

va unido, además, a la intuición de la permanencia y la eternidad.

El sufismo es, en este nivel, «la religión del amor», como dice Ibn Arabí. Y cambia, por ello, el significado de lo que es la identidad.

16

Según la categoría cultural dominante, la identidad es un ente cerrado respecto al cual el otro no existe más que en la medida en que se desprende de su propia identidad y se transforma y se funde en él. La identidad, o bien acerca al otro para confundirse con él, o bien lo rechaza para separarse de él. Esto hace del universo un depósito de escombros de mutuos rechazos y negaciones y crea, en lo humano, una falsa universalidad, una universalidad de señor y esclavo, de quien rechaza y es rechazado, y genera, en lo histórico, una universalidad del beneficio y una técnica consumista, y, en lo cultural, una universalidad uniformizadora que abole la libertad y la creatividad.

Para que salgamos de verdad al universo debemos salir de esta identidad. Y no conozco nada más profundo que nos ilumine en dicha salida que la experiencia sufí.

La identidad, según esta experiencia, es continua receptividad. El yo es un movimiento perpetuo en dirección al otro. Para que el yo alcance al otro ha de ir más allá de sí mismo. O digámoslo así: el yo viaja en dirección a su más profundo ser sólo en la medida en que viaja en dirección al otro y a su más profundo ser,

dado que en el otro el yo encuentra su más perfecta presencia. El yo es, paradójicamente, el no-yo. Desde esta perspectiva, la identidad es como el amor: se crea continuamente. Por eso, el sufí dice «Yo no soy yo», cuando se encuentra en estado de máxima percepción de sí mismo. Que es lo que Rimbaud repite a su modo: «Yo soy el otro». O sea, es como si el sufí y Rimbaud dijesen al unísono: Yo soy, yo vivo, yo pienso, luego yo soy otro, yo no soy yo.

17

La experiencia sufí nos enseña que la expresión que hace el ser de la verdad, o de lo que suponemos que es la verdad, no agota la verdad, es más, ni siquiera la dice, solo la alude o simboliza. La verdad no está en lo que se dice, ni en lo que es posible decir, sino en lo que no se dice, en lo que no se puede expresar. La verdad está en lo enigmático, en lo oculto, en lo infinito. En este aspecto, la experiencia sufí continúa la antigua y arraigada tradición gnóstica que cree que el ser humano no puede, por suerte para él, conocer el misterio, el misterio del ser humano y del universo; dicha tradición empieza con Gilgamesh, el que «todo lo vio» y vio que la verdad no está en lo que vio y conoció, sino en lo que no pudo ver ni conocer, y pasa por la tradición hermética y los misterios de Eleusis.

Tal vez sea esto lo que empuje al sufismo a la experiencia de los límites, a esforzarse en transformar el cuerpo mismo en una expansión dinámica, suspendiendo la acción de los sentidos, además de anulando

la razón, con el fin de alcanzar lo desconocido-infinito, lo cual será retomado por Rimbaud y, luego, por los surrealistas. El cuerpo se convierte así en un ente de éxtasis e iluminación, la materia se hace diáfana y desaparecen las barreras entre el ser humano y lo desconocido, o sea, «la verdadera vida oculta».

A través de la relación con eso que es desconocido e invisible, tanto el lenguaje y la vida como el yo y el otro parecen metáfora y dialéctica metafórica. De ahí que el yo sea el otro y que ya no sea el yo individual el que habla, sino el super-yo, el yo universal escondido en el individuo. Y no es que ese gran instante creativo sea subjetivo, sino que el propio sujeto es el objeto, por cuanto que es el otro y el universo a la vez, o por cuanto que «el macrocosmos está incluido dentro de él».

Que nombremos, que escribamos al nivel del cosmos, significa que exploremos lo esencial, lo luminoso, lo muy cercano y lo muy lejano, eso que yo llamo lo trascendente inmanente, «el macrocosmos».

Dicho macrocosmos no es una abstracción, ni está separado. Está aquí y ahora, materializado en lo que Pascal llamó «la caña pensante» —el ser humano—[28]. Lo cósmico universal no es, en él, más que lo subjetivo particular vivido en su plenitud y especificidad. Desde este punto de vista, el universo es esta esfera-bóveda integradora en la que se abrazan las singularidades de la creación.

[28] «El hombre no es más que una caña, la más endeble de la naturaleza, pero es una caña pensante…» (Pascal, Blas, *Pensamientos*) [N.T.].

LO DIFERENTE ARMÓNICO

Ocúltame de mi nombre o, de lo contrario,
lo verás, pero a mí no me verás.
Al-Niffari
Todo nombre tiene nombres.
Al-Niffari

1

La experiencia sufí del pensar y el escribir representa una subversión cognoscitiva en la historia del pensamiento árabe islámico, tanto si se la ve como «religiosidad», como si es considerada herejía. Este estudio no pretende tratar a fondo el nacimiento y raíces de dicha experiencia, o las condiciones socio-económicas que la rodearon, cosa que hacen con profusión numerosos libros, sino reflexionar sobre ella partiendo de sus textos. Dicho de otro modo, la finalidad de este trabajo no es estudiar la experiencia sufí como acontecimiento, sino como arte.

2

¿Quién decide el significado correcto que encierra el texto coránico? He aquí la órbita principal en la que gravita la divergencia, o la lucha, entre la experiencia subjetiva y la institución objetiva, entre el sufismo y

el *fiqh* [jurisprudencia islámica]. El propio texto es el campo de batalla. Al leer e interpretar, el sufí pasa del exterior al interior del texto. Y puesto que la ley islámica se funda en lo exterior, el sufí traspasa también dicha ley en pos de la verdad. De manera que el sufí interpreta el texto coránico creando desde él un universo tan amplio como el de su propia experiencia, con lo que pone al descubierto el dinamismo y la riqueza interna de dicho texto.

Mas la interpretación sufí convulsiona la exterioridad textual y, por ende, el pensamiento jurídico y normativo en ella sustentado, así como el poder que sobre ella se funda.

Es esta articulación entre lo jurídico y normativo, de un lado, y el poder político, de otro, la que empuja a los exotéricos a pensar y actuar como si poseyeran en exclusiva el texto coránico, el texto de la Revelación, monopolizándolo con el pretexto de preservar la religión. Pero no es más que eso, un pretexto para conservar el poder establecido y su cultura. Con esos presupuestos, consideraron que quienes no compartían su modo de entender el texto, ni sus ideas, eran ajenos a ellos y un agente usurpador de su propiedad. Malditos sean, pues, y tachados sean de innovar heréticamente, de extraviados, infieles y descreídos. Esto convirtió a la sociedad árabe islámica en una sociedad del ostracismo, la exclusión y la expulsión, en una sociedad de expatriación y asesinato. Y como los exotéricos justifican todo esto con el propio texto coránico, hicieron que éste dejase de ser un terreno en el que se rivalizaba para explorarlo y descubrir sus dimensiones filosóficas y lo transformaron en un campo de batalla por el poder. Los exotéricos no solo mataron así, ciertamente, a sus enemigos, sino que mataron también al propio texto, puesto que lo

restringieron a norma canónica cuya interpretación y aplicación debe someterse a la «razón» dominante.

3

La experiencia sufí, en tanto que «innovación» *(bid'a)* [1], es un excelente patrón de medida que pone al descubierto la naturaleza del pensamiento religioso institucional y su nivel, y permite al investigador leer la forma en la que la sociedad árabe islámica se define a sí misma y estudiar la manera en que niega al otro en su seno. También permite observar la dinámica de la innovación y su papel transformador dentro del sistema dominante establecido. No obstante, esta temática se sale del marco de nuestro estudio, aunque espero que otros estudiosos la aborden. Por eso, me conformaré aquí, según indiqué, con estudiar la experiencia sufí como innovación en la escritura, lo que me permitirá examinar, a través de ella, la escritura surrealista, que es igualmente una innovación en la trayectoria de la escritura occidental.

[1] *Bid'a:* innovación herética, desde la perspectiva religiosa canónica [N.T.].

4

Como «innovación en la escritura», la experiencia sufí transgrede el marco religioso en su sentido literal o institucional. Es una experiencia del descubrimiento de lo oculto-trascendente y de expresarlo. Es una búsqueda de la verdad escondida en eso oculto-trascendente que está en un nivel más allá de la ley islámica y la razón jurídica o canónica basada en lo manifiesto. La ley islámica es finita porque está ligada al mundo, mientras que la verdad es infinita por estar vinculada a la trascendencia de lo divino y del universo.

Por infinita, esta «verdad» se resiste a ser expresada, o solo es expresable por medio del símbolo, la alusión y la insinuación. De ahí que el universo parezca, en la escritura sufí, una casa habitada por símbolos, alusiones y sugerencias, una casa en la que todo irradia la «verdad»-trascendente sin fin.

Y a pesar de que el sufí escribe con el mismo lenguaje con el que escribe el común de la gente, lo utiliza sin embargo, como el poeta, de manera distinta, haciéndole decir otra cosa. Pone las palabras en un universo desacostumbrado y a partir de ahí crea una belleza desacostrumbrada.

5

Pero, ¿qué relación hay entre la experiencia sufí y la surrealista? ¿Cómo pueden compararse? ¿Qué bases legitiman filosófica o culturalmente dicha comparación?

Para intentar responder a estas preguntas he de señalar, primero, que yo contemplo la experiencia sufí como movimiento filosófico-espiritual y no como doctrina religiosa y que, partiendo de lo cual, puede decirse que la experiencia sufí tiene una especial importancia para aquel ser humano inquieto con la idea de liberarse de un mundo material que siente que lo encadena, ya que se trata de una experiencia que lo pone en contacto con su yo más profundo y con lo que está más allá de la realidad que le impide acceder a ese yo. De modo que la experiencia surrealista es, en este sentido, paralela a la sufí: una liberación del ser humano del exilio o ausencia en que se encuentra dentro de esa realidad. En este nivel, la experiencia surrealista parece una especie de sufismo, especialmente por ejercitar un peculiar lenguaje que establece campos, orientaciones y atmósferas semejantes en conjunto a los creados por la experiencia sufí. Es una práctica con la que se superan los habituales modos de aproximación a la realidad, mostrándonos lo que está más allá y es más enriquecedor. Dicho de otra forma, la experiencia surrealista destruye esta destrucción obstaculizante que es la realidad habitual. Es una fuerza contraria a lo establecido que nos empuja hacia lo mejor y lo más bello. Y al igual que la experiencia sufí,

que renueva su visión del lenguaje canónico dominante (lo exotérico), superándolo, y establece el lenguaje esencial (lo esotérico), la experiencia surrealista renueva su visión del lenguaje dominante (la inmovilidad, la tradición), superando e instaurando también un lenguaje de lo esencial (transformación, creatividad). Lo sublime, lo esotérico, lo oculto, lo invisible, lo innombrado, son dimensiones sufíes cuyo correlato en la experiencia surrealista son la ultra realidad, el inconsciente y lo desconocido que no llega a comprenderse enteramente y que, siempre que se descubre algo de él, es como si nos impulsase a descubrir más. Del mismo modo que la experiencia sufí rebasa el sistema cultural y religioso institucional, la experiencia surrealista rebasa también el sistema sociocultural e institucional dominante. Y de la misma manera que el sufí vive y cree tomando como base su propia vida, el surrealista establece también su visión de las cosas sobre la base de su experiencia vital. En el primer caso, el sufí vive su experiencia como éxtasis y, en el segundo, el surrealista la vive como iluminación, palabra que tiene el mismo sentido que éxtasis. El sufí está habitado por lo oculto, y el surrealista por lo desconocido: la finalidad fundamental en ambas experiencias es la revelación *(kaxf)*. Y las dos pretenden ir a los más remotos confines con la revelación. Ese movimiento de ida a los más remotos confines satisface el deseo o la necesidad de cambiar los modos de visión y conocimiento dominantes. Para lograrlo, el surrealismo crea formas desacostumbradas de las que se aparta el lector corriente, como el sufismo crea otras que no son aceptadas por la norma religiosa. En el primer caso, se llaman delirio o inconsciencia, y, en el segundo, expresión teopática *(xath)*. En aquel y en este hay un irracionalismo resultante de la naturaleza de la experiencia que viven tanto

el sufí como el surrealista, y que no puede expresarse racionalmente porque pertenece a un estadio que está más allá del estadio de la razón, como decía el sufí. El fin de la experiencia surrealista es también liberar la consciencia de aquello que la encadena en esta vida trivial, aspirando a la otra vida «ausente».

En este nivel, todo verdadero poeta es sufí o surrealista, pues anhela un mundo que está más allá del habitual y es consciente de que eso no se logra más que bajo dos condiciones: la primera, liberarse totalmente de los climas poéticos socialmente establecidos para ser puro en sí mismo y en su lenguaje, y, la segunda, dejarse llevar por dicha pureza tanto en lo desconocido del lenguaje, como en lo desconocido del mundo. El poema nos muestra así lo que no vemos. Lo que no significa que el poema no sea realista, sino que nos presenta una realidad de otro nivel, no sujeta a la realidad visible pero sí en correspondencia de alguna forma con ella. Esta realidad revelada por el poema es más real que la realidad visible inmediata porque, a través de su exterior agotado, expresa su interior desconocido. Aquí radica la eficacia del poema para influir, es decir, para cambiar nuestros modos de conocimiento y de vida acostumbrados.

El surrealismo parte, igual que el sufismo, del rechazo al carácter limitado de la condición humana, por lo que vive en el sueño y en el mundo del inconsciente, distorsionando los sentidos y expresándolo todo ello por medio de lo que los surrealistas llamaron la escritura automática, es decir, la escritura en la que es eliminada la censura ejercida por la razón o la consciencia. Se trata de un ejercicio empírico que trata de transgredir lo normal para alcanzar lo virginal y la no normalidad, y de superar las contradicciones del pensamiento y la

vida transformando la vida y al ser humano. Pero el surrealismo se queda, con todo, en una posición «externa» en comparación con el sufismo, en el sentido de que conserva cierta consciencia indagadora, mientras que el sufismo opta por la «extinción» *(fana')*. Como decía al-Bistami, el sufismo es «un despojarse del alma», y de todo lo que es «externo».

Como el sufismo, el surrealismo no pretende únicamente teorizar sobre la escritura, sino que intenta ir más lejos: ampliar el ámbito de la escritura y de la praxis y liberar las energías inconscientes reprimidas o ignoradas que hay en el ser humano, para devolverle a éste todo lo que le pertenece y todo aquello en lo que puede pensar o soñar.

De ahí que proclame la capacidad de la poesía para cambiar al ser humano y para revelar, y que el ser humano es el único principio de la verdad y del juicio, y el universo una forma de experiencia, como un deseo subjetivo.

Se comprende así cómo la poesía, según el surrealismo, libera al ser humano de la limitación técnica y descubre que una sola cosa posee múltiples y distintos significados, lo que, por otro lado, evidencia la debilidad de la perspectiva positivista y la pobreza de la visión materialista del mundo. Y se comprende también cómo opera el surrealismo, que, al igual que el sufismo, amplía las fronteras de la consciencia y el conocimiento. El primero establece una nueva armonía entre las potencias de la consciencia y las del sueño, en tanto que el segundo vuelve a armonizar de una nueva forma las potencias de lo manifiesto con las de lo oculto.

6

Esta armonización exige, en el caso del sufismo, el rechazo de la institución jurídico-canónica y sus valores, y, en el caso del surrealismo, el rechazo de la institución religioso-social con sus valores correspondientes.

En ambos casos, dicho rechazo no es más que un preámbulo a la búsqueda del «punto supremo», el punto de «la unión-unicidad», que es un «punto» sin lugar, es decir, no circunscrito en el espacio y que escapa a la percepción habitual. Es el «punto» del principio-fin, del origen-retorno, de la aparición-ocultamiento. Y es la geografía de la imaginación, que no es perceptible más que por la imaginación.

Arribar a ese punto significa, tanto para el sufismo como para el surrealismo, alcanzar los orígenes, conseguir la unidad del ser, lo que se produce por la transformación de las potencias psíquico-sensoriales, dominándolas de uno u otro modo, de manera que la potencia imaginativa se manifieste. El cuerpo se hace así dúctil y disfruta de extraordinarias potencias y de un universo ilimitado en el que la persona ve su propia alma a través de su cuerpo, tomando conciencia de que su alma es un «microcosmos» en el que se encierra el «macrocosmos». A consecuencia de lo cual lo oculto es «su corazón», y el universo, su cuerpo. Es el ser humano «perfecto» portador de un mensaje universal.

Inicialmente, el ser humano es un ser expatriado, desterrado, que vive alejado de ese punto. Su verdadera

vida está ausente. Alcanzar dicho punto es un estar presente cognoscitiva y existencialmente, una superación del destierro. Y la escritura sufí, como la surrealista, son la narración del abandono de ese destierro y de la llegada al punto mencionado.

Dicho de otro modo, la llegada a ese punto significa, para el sufí, el abandono del «exilio occidental», según la expresión de Suhrawardi[2], y, para el surrealista, el abandono de la técnica y los valores religiosos, ese otro «exilio occidental».

Ambas experiencias nos muestran que la vida del ser humano es la aventura de viajar entre su falsa vida presente y su verdadera vida ausente. Y que es una aventura con dos dimensiones: la toma de consciencia del exilio interior, del yo desterrado, de un lado, y, de otro, la bajada al alma, al fondo del yo.

El «exilio occidental» de Suhrawardi es lo que mejor ilustra esta aventura, que transcurre entre dos extremos: el destierro fuera del «punto», que para Suhrawardi es el «oriente», el mundo de la luz, y el cautiverio, que se encuentra en el «occidente», el mundo de la oscuridad. La aventura pasa, además, por tres etapas: 1ª) la caída en cautiverio, o lugar lleno de cadenas, de profundas e infinitas prisiones y de las muchas tinieblas acumuladas, que es lo que en el surrealismo equivale a la vida cotidiana y fútil, es decir, la vida de la técnica y de la religión, con sus respectivas tradiciones; 2ª) la huida en dirección al «oriente», o sea, al «punto supremo»; y 3ª) la llegada a la «fuente de la vida», es decir, a «la Unidad de la Existencia»/«punto supremo».

---

[2] Xihab al-Din al-Suhrawardi (1154-1191): célebre filósofo iluminista iraní que, acusado de herejía, fue ajusticiado en Alepo, por lo que recibe también el apodo de al-Maqtul, el Asesinado [N.T.].

El sufí se busca a sí mismo, y la «fuente de la vida» no es otra cosa que su verdadero yo. Es el yo consciente, perfecto. La realización de ese yo superior depende de la transformación del «yo», de la parte de él que se encuentra exiliada y es vivida como «extraña». Al final del viaje termina «el exilio», y el sufí se hace uno: un ser humano perfecto. Se produce aquí la unicidad, la unión resultante de la disolución del ser humano perfecto en la existencia única: el ser, «el yo», se convierte en el «Él»: en Dios.

Sólo se llega al «oriente», al «punto supremo», sufriendo tormento en el «occidente». La búsqueda del «oriente» (de la verdadera vida ausente) es una especie de excavación exploratoria en el fondo del ser, donde se produce la superación del yo y el exilio en el mundo exterior, así como la fusión con el ser y el conocimiento del mismo.

Madura así una revolución ontológica dentro del ser: la «revolución del corazón», la del desvelamiento de lo oculto, de lo velado, que es la revolución de la «unicidad».

Acabo de decir que la escritura surrealista y la sufí son una forma de narrar la salida del exilio en dirección al «punto supremo». En el sufismo, dicha escritura se realiza por medio de la locución teopática y en el surrealismo a través de la escritura automática. Esta última se caracteriza fundamentalmente por la ausencia absoluta de censura, sea ésta racional, estética, moral, religiosa o político-social, lo que supone un estallido del mundo interior reprimido por todas las clases de censura mencionadas. Se caracteriza también por decir todo lo que no se dice y todo lo indecible. Para ello, convulsiona las palabras y el sistema de la lengua. Esa escritura descubre lo infinito en el interior del ser humano y en sus potencias, lo que lleva a una subversión simultánea en el orden del lenguaje y en el de la realidad.

Escribir no es ya un simple medio, sino que se convierte en la actividad misma del ser humano y en la manifestación de dicho ser a través del lenguaje. La escritura deviene expansión espiritual y corporal del ser. De ahí que podamos decir que la escritura es en sí misma la cosa. Y no hemos de preguntar ¿cuál es su grado de belleza artística?, sino más bien ¿cuál es su carga de sentido y significación, y también de desvelamiento? Esta escritura no suscita preguntas sobre lo literario, sino sobre el sentido: el sentido de la existencia y del ser humano. Es, pues, una escritura que revela el mundo que hay escondido en el ser humano, y la locura, delirios y alucinaciones que este sufre al intentar entrar en contacto con ese mundo, así como su estar perdido y a la deriva. Escribir, un caminar por una enigmática tierra hacia otra tierra desconocida. Una escritura del nivel que merece el ser humano como todo, no al nivel de una teoría estética dada, ni solo al nivel de la razón, ni tampoco al exclusivo nivel de la sensación y el sentimiento.

Es una escritura-búsqueda del conocimiento y de la senda de la liberación, fascinada por todo aquello que eleva al ser humano por encima de sí mismo o lo lanza más allá.

Y, antes que nada, es una liberación de las cadenas impuestas por la censura, o por el mundo de la realidad sensible, o por lo prohibido y por todo aquel que reprime y veda con el fin de estrangular la libertad e impedir que sea vivida.

Es una escritura que se traslada entre la realidad y el sueño por el puente del deseo.

Para finalizar, podemos preguntarnos sobre la relación existente entre la ciencia, por una parte, y el sufismo y el surrealismo, por otra, aunque lo hacemos

solo para dejar planteado el tema, pues profundizar en él se sale fuera de nuestro objetivo.

A mi entender, el surrealismo, lo mismo que el sufismo, hace lo que no puede hacer la ciencia. No es que contradiga necesariamente a la ciencia, pero sí la salva de su impotencia y la sustituye, como si, en este aspecto, fuese otra ciencia independiente.

Además, el sufismo y el surrealismo no consisten tanto en el descubrimiento de los elementos de una nueva belleza como en la revelación de nuevos secretos ocultos en el ser humano y el universo. En ese sentido, ambos pertenecen a la ciencia.

El sufismo nació en el período de esplendor de las ciencias religiosas y especulativas en la sociedad árabe, del mismo modo que el surrealismo nació en la época de la mayor revolución científica de Occidente, la físico-matemática.

De la misma manera que el sufismo abre, dentro del legado árabe islámico, nuevos horizontes al conocimiento y a la vida que no abre la ciencia, el surrealismo hace lo propio en el seno de la cultura occidental.

Por todo ello, definimos el sufismo como un rechazo radical tanto de la tradición religiosa como de la racionalista, y advertimos que, partiendo de ahí, introduce al ser humano en múltiples y variopintas regiones que la tradición tenía vedadas, reprimidas o confinadas. El sufismo sirve así de criterio para valorar la escritura moderna: ninguna producción literaria o filosófica árabe puede ser tenida por grande más que en la medida en que se sumerja en esas regiones.

Y eso mismo representa el surrealismo respecto a la producción cultural occidental.

A este respecto, el último punto que quiero señalar tiene que ver con el psicoanálisis en cuanto ciencia. En

efecto, el psicoanálisis estableció bases sobre las que apoyarse para explicar los textos sufíes y los surrealistas de manera precisa y reveladora, con lo que confiere legitimidad científica tanto al sufismo como al surrealismo, ya que ambos son dos importantes fuentes de conocimiento y porque la producción que emana de uno y otro constituye un importante documento para el saber.

II

LO INVISIBLE VISIBLE

LA ESCRITURA DE AL-NIFFARI O LA POÉTICA DEL PENSAMIENTO

I

Estamos ante una escritura cuya praxis arranca de la ruptura con la realidad y del vínculo que establece con lo imaginario o con las posibilidades de lo real. Supera la realidad para sumergirse dentro de ella y ahondar en lo que encierra la propia realidad.

Se trata, por ello, de una experiencia de símbolos, alusiones e insinuaciones. El texto dice en ella más de lo que expresan aparentemente sus palabras y en él se dan cita dimensiones y significaciones materializadas por un lenguaje que impone una comunicación gustativa e intuitiva. Dicho texto es un lenguaje portador no solo de los secretos de lo imaginario, sino también de los secretos del ser. Y representa una doble ruptura: con la escritura poética de su época y con el lenguaje de dicha escritura. Es, por consiguiente, un exilio dentro de la poética y la cultura establecidas, y, en tanto exilio, practica una visión y una escritura de otro orden, así como otras formas de expresión y de relacionar el lenguaje con las cosas, o los nombres con lo nombrado, invirtiendo, en fin, el sistema de valores. Así, pues, este texto se dirige a nosotros emergiendo de un ámbito desconocido que exige ser leído como referencia de sí para sí mismo y con los ojos del corazón, es decir, no en el horizonte de lo conocido, sino en el de lo desconocido.

2

La especificidad fundamental del texto de al-Niffari radica en que escapa a los nombres (significantes, significados, formas, etc.) que la escritura previa a dicho texto da a las cosas (lo nombrado). Por eso, al-Niffari escribe lo enigmático, lo antes no desvelado. Saca las cosas de su pasado, de sus nombres anteriores, de los modos en que son expresadas, y las introduce en otra forma a la que nombra de nuevo. La escritura es aquí cambio: renovación de las cosas, al renovarse las formas de estas y las relaciones existentes entre las mismas, y renovación del lenguaje, ya que esta escritura establece nuevas relaciones entre una palabra y otra, y entre las palabras y las cosas.

Al-Niffari empieza por mirar las cosas como innombradas y el mundo como impensado. Escribe un mundo indeterminado e indefinido: sin identidad preparada de antemano. Es un mundo cuya identidad parece hallarse, por el contrario, en un perpetuo llegar, por lo que se trata de una identidad igualmente infinita. En este mundo, el propio ser humano parece refractario también a recibir una identidad predeterminada y definitiva. Es dinámico como ese mundo, crea su propia identidad al expresar en la práctica dicho mundo: se crea a sí mismo conforme crea su obra.

3

Es evidente, pues, que el texto de al-Niffari no explora el mundo exterior de la realidad, porque la palabra no es, poéticamente, un instrumento (no puede ser poética si es mero instrumento), ni tampoco el mundo exterior ideal, puesto que la palabra, desde el punto de vista poético, no es ilusoria (de ser vana ilusión su poeticidad quedaría anulada). Lo que dicho texto explora en profundidad es la dinámica que permita romper con una trayectoria agotada ya por los nombres y haga posible la comunicación con lo innombrado, con lo oculto. Su exploración es su eterno movimiento dentro del intervalo sin fin que separa, o no deja de separar, las palabras de las cosas. Y su creatividad radica en descubrir las relaciones ocultas existentes en el universo, que es infinito, es decir, cuyo enigma es infinito.

4

Puesto que el texto de al-Niffari representa una ruptura en la escritura, también representa una ruptura cultural. Viene a ser una especie de revisión radical de la cultura árabe, sobre todo de sus aspectos religioso-jurídicos y de lo que ellos conllevan. Dicho texto establece relaciones con lo desconocido, en el cielo y en la

tierra, que cambian las relaciones fijadas por la tradición religioso-jurídica. Y, de acuerdo con esto, funda un lenguaje para comunicarse con lo desconocido que no es el lenguaje religioso-jurídico establecido. Es natural, pues, que dicho texto parezca un elemento desestabilizador del orden filosófico y social vinculado, en mayor o menor medida, a la visión religioso-jurídica. Encarna, en fin, otra dimensión de la escritura y el pensamiento dentro de la cultura árabe.

5

La experiencia sufí nació en un ambiente cultural sustentado en la creencia de que existe una sola, única y definitiva verdad, y de que todo lo demás es inválido. Una verdad materializada, asimismo, en una ley religiosa custodiada por el sistema político que en ella se sostiene. Cualquier otro discurso, o bien coincide exactamente con esa verdad, por lo que entonces es superfluo, o bien se contradice con ella, por lo que debe ser descartado y repudiado.

Pero la experiencia sufí rechazó esta simplificación esgrimiendo la idea de que la verdad canónica exterior no representa toda la verdad, sino que hay algo que la ley religiosa no dice, a saber, lo oculto, lo desconocido, o lo que el sufismo denomina lo interior escondido. El acceso a ese mundo interior no se logra con los medios con los que conocemos lo exterior, sean los de la norma religiosa o los de la razón, sino con medios diferentes: el corazón, la intuición, la iluminación, la visión… De ahí que el conocimiento de la verdad vaya ligado, en la

experiencia sufí, a la experiencia particular del sujeto conocedor fuera de la razón y la tradición religiosa. Y, por cuanto que cada ser posee su propia y diferente experiencia, la verdad se manifiesta a cada persona de forma diferente. No obstante, esta diversidad no es contradicción, al contrario, es integración, o, más exactamente, multiplicidad dentro de la unidad, de la unidad de la verdad.

Dicha diversidad significa que la persona expresa la verdad, pero no la agota, más aún, no la dice, sino que la alude o la simboliza. La verdad no está en lo que se dice o en lo que es posible decir, está siempre en lo que no se dice y en lo que es imposible decir. Siempre se encuentra en lo enigmático, en lo oculto, en lo infinito.

Sabemos que la experiencia sufí continúa la inveterada tradición gnóstica que, comenzando por Gilgamesh, el «que todo lo vio» —y vio que la verdad no está en la razón, ni en lo que ésta conoce, sino en lo que es incapaz de conocer—, y pasando por Hermes y los misterios de Eleusis[1], entiende que el ser humano no es capaz de conocer el misterio, el misterio del ser humano y de las cosas.

Pero la experiencia sufí fue mucho más allá y dio al conocimiento poético en especial dimensiones sin precedentes, pues no se conformó con rechazar la razón como principio, sino que la anuló, tanto a ella como a sus instrumentos, en el propio cuerpo. Para que el ser humano alcance lo infinito hay que transformar el mismo cuerpo en una expansión dinámica e ilimitada, cosa que se consigue anulando la acción de los sentidos,

[1] La experiencia sufí rechaza los principios racionalistas aristotélicos que dominan la cultura occidental, que son los tres célebres principios de identidad (1 = 1), no contradicción (no existe «a» y «no a» a la vez) y *tertio excluso* (no hay punto medio entre ser y no ser).

además de la razón, lo que será asumido, alrededor de mil años después, por Rimbaud y, luego, por los surrealistas, de modo que el cuerpo entero se convierta en una especie de ente etéreo, en materia de éxtasis e iluminación, sin barreras ya entre él y lo desconocido, o sea, «la verdadera vida oculta».

Lo verdadero no está, por tanto, en aquello que podemos explicar, porque la explicación pertenece al campo de la razón, está en aquello que no podemos explicar, es decir, en aquello que podemos degustar. O digámoslo así: lo verdadero es una experiencia cordial, no racional.

6

Los breves puntos precedentes arrojan luz sobre el problema del yo en sus relaciones con el otro dentro del discurso árabe dominante, ayer y hoy, y en sus relaciones con el otro fuera de dicho discurso, es decir, con el otro extranjero.

Este discurso produce un ambiente cognoscitivo cerrado puesto que no solo impide el conocimiento de sí mismo o de la propia identidad, sino que impide incluso el conocimiento del otro. Más aún, en este discurso el sujeto es anulado como potencia creadora y transformadora y sólo tiene consistencia en tanto que recipiente contenedor de enseñanzas e ideas, o por ser portador de fe y tradiciones.

Según ese discurso, la identidad es una entidad cerrada para la que el otro no existe salvo en la medida en que se desprende de su propia identidad y se trans-

forma fundiéndose en ella. Es una identidad que, o bien ensalza al otro para diluirse en él, o bien lo difama con el fin de rechazarlo y excluirlo.

7

Quizá lo que antecede nos explique en parte el interés de los creadores árabes de hoy por la experiencia sufí en general y por la de al-Niffari en particular, así como la excelente acogida que entre ellos tienen términos como visión, iluminación, lo desconocido, el misterio, lo oculto, lo impensado, lo impensable, lo reprimido, lo marginado, todos los cuales recuerdan el rico y poliformo mundo creado por dicha experiencia. Esta terminología nos remite, además, a la praxis de la escritura árabe moderna en su esfuerzo por liberarse de las convenciones e imposiciones socio-culturales y por expresarse, con formas asimismo libres de toda coacción y de todas las reglas establecidas de antemano, en la aventura de preguntar y tratar sobre lo desconocido cósmico, la aventura de buscar eso que está oculto y que tanto el sufí como el poeta saben que seguirá estando oculto.

Comprenderemos tal interés todavía mejor al observar los diversos callejones sin salida a los que se enfrenta el creador árabe de hoy, sobre todo en los niveles político y religioso. El creador árabe actual vive y escribe en una situación de asedio, sugestionado por un misterio desde el que teje la esperanza de que algo le abra un horizonte que rompa ese asedio. Por eso considera que todo lo que lo liga a la realidad cultural —político-religiosa y jurídica—, con sus instituciones y valores,

su lenguaje y escritura, son factores que intensifican el asedio en que se haya, y que todo lo que lo ayude a liberarse de ello son, en cambio, factores que lo salvan del asedio. La poesía, al igual que el amor, parece, pues, un acto liberador por excelencia.

Al-Niffari eleva la escritura a la altura del mito. Su escritura nos invita a comprenderla con el movimiento de las entrañas y los latidos del corazón, como si debiéramos diluirnos e identificarnos con ella, lo mismo que nos diluimos e identificamos con nuestra infancia y nuestro inconsciente.

Lo destacable de esta escritura es que el estallido del pensamiento que se produce en ella lo es también del lenguaje. Al sacar el pensamiento del sistema opresor saca también el lenguaje, liberando a ambos del funcionalismo y el racionalismo y devolviéndoles su misión fundamental, me refiero al desvelamiento de lo más hondo del ser y de los secretos de la existencia. Ese estallido está lleno de cambios sorpresivos y tensiones antitéticas, de manera que su escritura parece una emanación que se mueve por el escenario del ser, trasladándose, transmutándose, variando sus formas, ajena a toda causalidad, como sucede en el sueño. En esta emanación el ser humano parece inquieto, anhelante, interrogador. Parece desear la muerte justo en el instante en que más se aferra a la vida, como quien no quiere morir jamás. Es como si en esa emanación las palabras dialogasen consigo mismas al dialogar con el mundo. Da la impresión de que al-Niffari cose las palabras y luego las descose hilo a hilo, para volver a tejerlas después como si jugara consigo mismo, con el lenguaje y la existencia en un espléndido, noble y fascinante movimiento no concedido a nadie antes por el lenguaje poético. Es como si el propio lenguaje

fuese el movimiento del ser, un movimiento fundido en sonido, o en sonoridades y silencios, o como si estuviese disuelto en el movimiento de la experiencia. El pensamiento es aquí pura poesía, y la poesía, puro pensamiento.

El texto de al-Niffari nos sitúa en un mundo de infancia prometida, incluso vemos en él los signos de identidad de esa infancia, pues se trata del texto de la felicidad, el texto-felicidad. Cuando lo leemos, sentimos que escapamos de los condicionamientos que nos oprimen, ya que elimina la distancia entre lo real y lo oculto, entre el ser humano y lo sagrado, deshaciendo las diferencias existentes entre el ser humano y Dios. Es un texto que nos dice que la verdad es deseo y que no se encuentra, en toda su claridad, o sea, en toda su ambigüedad, más que en el lenguaje, es decir, en la poesía.

9

La poesía es lo que nos ofrece la relación más hermosa, rica y humana con el otro por su mayor capacidad para desvelar el ser al mismo ser y revelarle su dimensión de ser otro. El ser necesita esta dimensión no solo para hermanarse, asemejarse o diluirse, sino también para individualizarse. La singularidad de lo otro es la que me explica mi yo y la que me armoniza con mi propio ser. Y la poesía es la que posibilita el encuentro de las individualidades, creándonos de nuevo y sin cesar en una unidad humana universal. La poesía nos introduce, además, en un estado de ebrie-

dad, en un estado de ensoñación alerta. En ese estado de ensoñación, que es el de la más completa lucidez, la humanidad trabaja en hermandad por el destino del mundo, dicho sea evocando la frase de Heráclito: «Los hombres, al soñar, trabajan fraternalmente por el devenir del mundo»[2].

IO

Con todo, el problema cognoscitivo por antonomasia permanece, ese que San Gregorio Palamas formuló con esta máxima: «Ninguna palabra puede esperar otra cosa que no sea su propio fracaso»[3].

Y es que si el lenguaje con el que deseamos expresar nuestro yo y lo otro no nos lleva ni siquiera hasta nuestro propio yo, ¿cómo va a llevarnos a lo otro? El abismo tras el que emerge lo desconocido-infinito no se cierra. Pero, ¿tiene el ser humano un reto más profundo y hermoso?

Si a la máxima de San Gregorio Palamas unimos esta otra de Leang-Kiai, uno de los maestros del Tchan, que dice: «Se llama frase muerta a aquella frase cuyo lenguaje es todavía lenguaje y frase viva a aquella cuyo lenguaje ya no es lenguaje», si unimos —digo— ambas máximas, veremos con claridad, hoy, que el texto de al-

[2] En francés en el original [N.T.].

[3] En francés en el original. San Gregorio Palamas (1296-1359) es el conocido teólogo y filósofo bizantino que renovó la mística desde un neoplatonismo en el que se congenia la pasión («el corazón», que integra a todo el ser humano), el deseo y el intelecto [N.T.].

Niffari posee una resplandeciente presencia que ilumina la escritura árabe moderna en su esfuerzo por liberarse de la «expresión muerta», más aún, veremos que no solo ilumina la escritura árabe, sino absolutamente toda la escritura.

VISIÓN E IMAGEN: ENTRE EL OJO DEL ROSTRO Y EL OJO DEL CORAZÓN[1]

I

Se atribuye al poeta Ibn Sukkara la definición de la poesía como «un discurso que si lo desea fascina *(sahara)* transformando las imágenes *(qalaba li-l-suar)* sin temor a romper el consenso ni a subyugar el carácter *(tiba')*»[2]. Esto que se dice aquí de la poesía puede aplicarse también al arte en general, si bien el arte, en cuanto fascinación *(sihr)* y transformación de las imágenes *(qalban li-l-suar),* exige, en primer lugar, preguntarse por el significado de la imagen desde el punto de vista artístico y por el significado de la visión.

---

[1] Este ensayo fue escrito especialmente para el Institut du Monde Arabe de París, en concreto para la obra *L'Art Arabe Contemporain* (Colección del Museo del IMA de París).

[2] A Ibn Sukkara se le atribuye también el dicho de que la poesía es «fuego sin humo» [se trata de Abu l-Hasan Ibn Sukkara de Bagdad (m. 995), al que el propio Adonis ya incluyó en su célebre antología de la poesía árabe, *Diwán al-xi'r al-'arabí,* v. II [1964], Damasco, Dar al-Mada, 1996, pp. 398-399 (N.T.)].

2

Me inclino a decir que detrás del problema de la imagen *(sura)* y la representación figurativa *(tasuir)* en el islam hay una visión de índole religiosa-metafísica y que dicho problema no se circunscribe a los límites de la ley islámica, como algunos pretenden, ni tampoco es cuestión de una interpretación estrecha de la religión, como suponen otros.

Por lo general, la idolatría se expresaba a través de la figuración escultórica y pictórica. El monoteísmo, sin embargo, no solo se presentó a sí mismo como superación de la idolatría, sino también como descubridor de lo esencial de la existencia, de la pura esencia. Y la expresión principal y fundamental que el monoteísmo hace de dicho descubrimiento es por mediación de la abstracción o el alfabeto. El alfabeto es también abstracción, es línea-trazo *(jatt-rasm)* no referida a «lo real», sino a «lo oculto».

Esta cualidad del alfabeto posibilita la invención de un ámbito en el que la abstracción divina se corresponda con la abstracción expresiva del lenguaje, y el signo lingüístico, con el signo divino. Dios es palabra, no imagen. A Dios no se lo percibe por medio de la imagen porque ésta ofrece un percepción visual engañosa, se lo percibe por medio de la palabra (racional o cordial), que es abstracta.

Podría argüirse aquí que, puesto que Dios es también «Formador» *(Musauir),* ¿por qué el ser humano

no se expresa con la «forma icónica» como lo hace con la «palabra»? La respuesta es que la «forma icónica» es sensible y atrae al ser humano hacia lo perceptible sensorialmente y hacia lo material, extraviándolo y apartándolo de lo divino y lo no sensorial. Además, proclamar el «aniconismo» es insistir en la separación y diferenciación entre islam e idolatría. De donde se sigue claramente que el modo de expresión requerido por el monoteísmo exige liberarse de la idolatría y de las formas que acercan esta a la divinidad. Exige espiritualización, es decir, desmaterializar el significado, pero en el interior, no en el objeto ni en la imagen, sino detrás del objeto/imagen. Incluso con el lenguaje hemos de expresarnos como si lo hiciéramos sonoramente por medio de la música, o linealmente por medio de la geometría, de manera que el lenguaje se libere de la naturaleza y la materia. Esto tal vez ayude a entender la geometría artística *(raqx)* árabe-islámica, conocida por arabesco, que es un trazado cuya línea *(jatt)* parece palabra o melodía. Viene a ser, en efecto, una especie de música lineal o de lenguaje que solo habla de sí mismo, puesto que carece de tema o referente externo.

El sujeto contempla la imagen desde fuera, mientras que en la palabra no existe tal distinción. La impresión producida por la imagen es, antes que nada, sensorial, mientras que la producida por la palabra es abstracta, proveniente fundamentalmente del intelecto, el alma o el corazón, es decir, del interior del ser. De uno u otro modo, la imagen es un reflejo de una realidad previa y, por lo tanto, es, de alguna manera, «imitación». Sin embargo, la palabra nombra las cosas y crea la realidad: «Sé, y es». De ahí que el *tasuir* (formación) divino no sea icónico, sino creación *(takwín),* es decir, la palabra «Sé» *(kun)* creadora. Añádase a esto que la imagen puede

convertir lo representado icónicamente en ídolo, o sea, en un «dios» que desplace al Uno y Único en respeto, veneración, sacralización y culto. Esto significa que nada debe ser representado icónicamente, o mejor dicho, que no sea representado el ser humano vivo, porque el peligro de que sea transformado en ídolo/dios es más grande que el peligro latente en la imagen de la cosa material.

A la luz de lo dicho tal vez se aclare mejor el fenómeno de la «ocultación» de la mujer que se produce en la sociedad islámica árabe. Tal ocultación es resultado lógico y natural de la mirada desmaterializadora monoteísta que rechaza lo sensible y sus seducciones. En este caso, el velo que se le echa a la mujer en el rostro no es sino una manera de borrar «su imagen» en tanto que territorio de seducción. Dicho de otra forma, el velo no es más que una afirmación de la primacía de la abstracción espiritual y una superación del mundo sensorial e instintivo.

Desde esta perspectiva se entiende, igualmente, la importancia que se da en el islam a la palabra y al significante lingüístico, es decir, a la elocuencia *(bayán).* La elocuencia no es un sustituto de la imagen, sino la vía que mejor expresa el significado o la verdad. Y a la luz de todo ello se revelan también el sentido de la belleza y el valor estético en el islam. Lo bello es, para el islam, aquello que no puede ser representado icónicamente. Es aquello que escapa a lo sensible y rebasa la percepción sensorial. Lo bello es elevado, sublime, no puede contenerse en ninguna forma sensible, ni someterse al criterio evaluativo de los sentidos. Esto significa, desde el punto de vista artístico, que el valor estético no está en la «imagen» ni en la «forma», sino en el «significado» y que la estética se halla en lo infinito irrepresentable, o en lo que «no es configurable icónicamente». Y, precep-

tivamente, esto quiere decir que lo bello es aquello que la norma canónica dice que es bello.

3

Sabido es que la palabra *«Musauir»* (el Formador) es uno de los bellos nombres divinos. Él es quien formó a todos los seres: les dio a cada uno de ellos, por abundantes y distintos que fueran, una imagen propia y un aspecto específico.

La cosa, todas las cosas, es al mismo tiempo su forma visual manifiesta y su forma significativa oculta. Así pues, la forma de algo no se reduce, como se piensa, a su apariencia externa *(záhir),* sino que engloba también su interioridad *(batin),* es decir, su verdad y su significado. Por eso, creo que contentarnos con imitar la apariencia de algo (representándolo realistamente tal como aparece ante los ojos) no ofrece sino un aspecto superficial de ello, además de ser una mera reiteración infructuosa. Damos una impresión errónea de las cosas cuando no representamos más que su superficie externa, por lo que para dar la imagen correcta de las mismas es necesario configurarlas mentalmente *(tasaur),* es decir, interpretar su significante y su significado, y representarlas luego de acuerdo con esa configuración. Dicho de otro modo, debemos representar las cosas según la visión interior *(basira),* o según «el ojo del corazón», como decían los sufíes, puesto que el verdadero sentido de la representación icónica *(tasuir)* no es copiar, sino expresar el significado y el significante: la representación icónica es otra creación.

4

He dicho que representar icónicamente *(tasuir)* algo significa, en primer lugar, configurarlo mentalmente *(tasaur),* lo que conlleva el concepto de visión *(ru'ia).* No vemos de verdad un objeto cuando nos limitamos a mirar su apariencia externa, y, por consiguiente, tampoco meditamos ni nos formamos una idea del mundo y sus cosas si nos quedamos en repetir lo exterior. Y aunque nuestro propósito sea representar formalmente lo que vemos con el ojo de la cara, su forma quedará limitada por la apariencia externa de lo que vemos, ya que esa apariencia no es la totalidad ni la verdad del objeto visto.

Sin embargo, de la representación figurativa de la misma apariencia externa no resulta una coincidencia plena entre el objeto y su forma; aunque imitemos la apariencia externa de una flor no produciremos una flor-forma por completo semejante.

El artista tiene derecho a elegir, de entre las cosas de la naturaleza o los seres vivos, modelos que imitar. Pero nosotros tenemos derecho a preguntarle qué pretende con esa imitación, si desea únicamente copiar *(naql),* si su obra es un simple juego para ver cómo queda el modelo pintado o esculpido, o si quiere rivalizar con la naturaleza.

En los dos primeros casos deberá reconocer que en su obra no hace uso de la cualidad humana que le ha sido dada y que lo singulariza y distingue esencialmente

de las demás criaturas. Y es que el ser humano no se distingue de los otros seres por su capacidad de copiar, sino por su capacidad de crear. La copia es un acto de reiteración, no profundiza ni enriquece la capacidad creadora, al contrario, la simplifica y empobrece, con lo cual simplifica y empobrece el mundo. En el tercer caso, habrá de reconocer que, a pesar de la pericia copiadora, su obra no será nunca tan bella y exacta como el objeto copiado.

La copia será siempre, pues, signo de que el ser humano rehúsa emplear la capacidad que lo distingue: la creación. O quizá esconda también la tendencia a tapar los desgarramientos y contradicciones que hay en el mundo, o la repulsa y el odio a la subjetividad y el yo.

5

La coincidencia o la semejanza no son creatividad. ¿De qué sirve pintar el aspecto exterior de una manzana, por ejemplo, incluso con la máxima exactitud posible, como se preguntó en una ocasión Matisse? ¿De qué sirve copiar algo que nos ofrece la naturaleza en cantidades ilimitadas?

El realismo de copiar la realidad es lo más alejado que hay de la realidad.

La semejanza es vana ilusión, es una categoría de naturaleza no artística.

Léxicamente, «lo imité *(haka')*» o «fue imitado por mí» significa «lo hice, o lo dije, igual que aquello», es decir, exactamente igual, sin superarlo. Este término no se emplea a propósito de la producción de una acción o

discurso bellos, sino, por el contrario, en lo relativo a la producción de fealdad *(qubh).* La imitación *(muhákat)* es en sí misma fea, solo produce fealdad por ser «arte» del más bajo rango. Se atribuye al Profeta este dicho: «No me agrada imitar a un ser humano» (es decir, hacer lo mismo que él, o decir lo dicho por él). Si imitar los actos y dichos humanos es feo, más feo aún será imitar las cosas.

En tanto que parlante *(nátiq),* el ser humano es por naturaleza creativo *(munxi').* No imita al ser humano ni a la naturaleza (las cosas), sino que lo contempla todo en tanto parlante creativo que es, o sea, como iniciador e innovador.

6

Expresar algo plásticamente, darle forma, significa ofrecer de ello una forma diferente a su forma visual manifiesta: significa «cambiar» su forma. El sentido artístico de las cosas comienza con el establecimiento de una distancia entre el arte y la realidad externa e inmediata de las cosas. En este sentido, el arte no puede ser «realista» estrictamente hablando. La palabra «realista» nos parece contradictoria e inútil, ya que el arte se encuentra allí donde nada indica semejanza. Es «fuego sin humo». Es cierto que se puede copiar la apariencia externa con cierta técnica y ciencia. Mas dicha copia no será arte, sino precisamente eso, «técnica» y «ciencia».

Por ejemplo: la silla que pinta el pintor estaba ya pintada de antemano. Había sido pintada (le había dado forma) un determinado artesano carpintero. El artesano

imitó (dio forma) a una idea de silla, por lo que es una silla definida por dicha «idea». Existe, pues, una «idea» de la silla, luego viene la silla «real» (fabricada-formada) y, después, la silla «artística» (copiada). El pintor imita aquí una obra basada originariamente sobre la imitación[3]. Y la pintura (la representación icónica) es aquí una «técnica» de tercer nivel (el inferior) en relación con la verdadera naturaleza (que es el nivel superior) de las cosas.

De acuerdo con este punto de vista artístico, la naturaleza no es objeto de imitación, traducción o reproducción, sino todo lo contrario, es objeto de contemplación, penetración y desvelamiento. El lenguaje artístico le fue dado a los creadores no para repetir el mundo y encerrarlo dentro de sus formas aparentes, conocidas, sino para liberarlo, preservarlo en la infinitud de su dinámica interior y mostrarlo continuamente bajo nuevas formas[4].

[3] En el teatro aumenta considerablemente esa distancia entre la «realidad» y el «arte», pues en él están: 1º) el hecho original (la idea o el ideal de amor, por ejemplo), 2º) la acción humana, 3º) el lenguaje que describe la acción humana, 4º) la representación que imita lo descrito por el lenguaje, y 5º) la contemplación del espectador. Así, el espectador no ve (no vive) del amor más que la sombra de la sombra de la sombra.

[4] Aquí podemos presentar otra interpretación de la actitud del islam en relación con la representación figurativa. El islam no está contra la figuración en sí de manera absolutamente negativa, sino que está contra aquella figuración que oculta, es decir, la que imita la apariencia y la sombra; el islam no se opone a la representación figurativa cuando esta se ocupa de las verdades de las cosas e indaga en sus alusiones y relaciones profundas.

7

El mundo es, artísticamente, alusión *(ixara).*

Por tanto, el mundo no está, artísticamente, en el mundo, sino más allá de él. Es necesariamente una clase de abstracción, lo mismo que el pintor creador que pinta para borrar «la imagen». Al borrarla, se crea una presencia-trama transparente que no remite a la realidad inmediata, sino a su significado y su significante. Y como ambos son indefinidos, el arte remitirá siempre a la infinitud del significado y el significante.

8

La caligrafía y la geometría artística árabes constituyen un espléndido ejemplo de esta infinitud. Ambas no «representan figurativamente», ni imitan. Son una especie de oración expresada con «el lenguaje de la mano», como decía Ibn Abbás[5] al describir la caligrafía. Ambas matan la «imagen» con el fin de expresar el significado (verdadero) en su infinitud. Esto explica la importancia

[5] Ibn Abbás (m. 687): sobrino del Profeta, famoso por su buen juicio y los muchos *hadices* que transmitió; lo apodaron «Hibr al-Umma» (tinta de la Comunidad) [N.T.].

extrema que adquiere la belleza y la percepción estética. Se atribuye al imán Alí el siguiente dicho al respecto: «La bella caligrafía hace más clara la verdad». Máxima que puede formularse también del siguiente modo: la belleza hace más clara la verdad.

9

La palabra es femenina, está preñada de las energías del inicio-creación. Siempre nos sitúa en el horizonte de lo infinito. Y eso mismo impone al transformarse en caligrafía. Cuando la letra se convierte en caligrafía entra en la infinitud del espacio: se inclina, ondula, entrecruza, contrapone, gira y extiende, acomodándose al movimiento en todas sus dimensiones y atesorando todas las alusiones.

La caligrafía, en tanto inicio, es como la palabra, anterior a la figuración *(taxkil)* [6], es decir, anterior a la realidad: es oculta, hermética o metafísica en relación con la apariencia real e inmediata.

Desde esta perspectiva, todo aquel que crea con la palabra, la caligrafía o el color no se ocupa de lo que ve más que como antesala de lo que no ve. La imagen es una cortina que hemos de traspasar para ver de verdad lo que hay detrás y aquello que merece y exige ser visto. Y como el universo siempre se transforma, su apariencia externa es siempre efímera. De ahí que la misión del

[6] Aplicado a la palabra, el *taxkil* es, específicamente, su «vocalización», es decir, las vocales añadidas a las letras que configuran completamente la palabra [N.T.].

creador no sea «representar» esa apariencia «efímera», enmascarándola y barnizándola con imágenes, «confirmándola», ya que lo único que haría con ello sería «aclarar» lo que no necesita ser aclarado. Al contrario, su misión consiste en establecer entre él y eso que es «efímero» trazos y formas con las que ver el movimiento profundo que hay detrás de lo aparente: intenta así comprender la verdad del mundo y permanecer en comunicación con sus misterios en todas sus dimensiones. Su misión es también poner siempre al espectador cara a cara con lo infinito a través de las formas y ritmos por él creados: colocarlo ante un algo lejano e ignoto que no dejará nunca de ser lejano e ignoto por mucho que se nos acerque.

Todo aquel que crea con la palabra o la caligrafía no se ocupa de la imagen en cuanto ornato o forma, sino porque esconde una señal y alude a un significado. La importancia de la imagen no se halla en su superficie visible, sino en ser antesala de un significado y puerta que lleva al espectador más allá: a lo oculto o lo abstracto que hay tanto en la persona como en la naturaleza. Dicho de otra manera, la importancia de la forma no está en sí misma, ni en lo que ella configura ante la mirada, sino en aquello a lo que alude o simboliza.

La caligrafía es símbolo y una segunda fisonomía de las palabras-letras, que a su vez son símbolo también. La caligrafía es posibilidad de configuración *(taxakkul)* ilimitada por ser una expansión perceptible real y mentalmente a la vez. Esto hace que los trazos caligráficos armonizados formen como espejos que reflejan las partes invisibles del mundo visible. Y el mundo parece, en la armonía de los trazos caligráficos y en la armonía de las palabras, un sistema de alusiones. El propio ser humano es símbolo y alusión. Todo es símbolo y alusión.

Todas las cosas y todos los seres son caligrafías-símbolos trazados en la página que llamamos mundo, realidad o existencia.

10

La visión de las cosas no es un asunto fácil como pueda suponerse, ya que se encuentra saturada de lecturas o «imágenes» anteriores e intervenidas por lo previo, lo preelaborado y los sucesivos usos acumulados. Se necesita un gran esfuerzo para liberarse de todo lo previo para lograr ver algo como si se viera por primera vez. Debemos leer (ver) las cosas como si todavía fuésemos niños, sin restos del pasado ni antecedentes, y así llegar a escribirlas o representarlas formalmente en su estado puro y primigenio.

11

Esto puede llevarnos a hablar de lo que a mí me gusta llamar «sufismo» del arte. Pero no debe confundirse aquí este término con la carga religiosa que históricamente posee, sino que ha de verse como designación de una visión artística concreta. Para explicar dicha visión, resumiré lo que pienso en los siguientes puntos:

- «Sufismo» no significa aquí separarse de la realidad, sino de su apariencia externa inmediata para

unirse con su profundidad absoluta y sumergirse en sus dimensiones internas, pasando de lo externo a lo interno y de lo «presente» a lo «ausente».

• Este concepto se refiere a la experiencia viva, no a la abstracción teórica. El sufismo supera aquí al racionalismo y su sistema yendo hacia la vida y sus intuiciones. Expresémoslo de otra forma: si la filosofía juzga la experiencia-intuición por medio de la razón-lógica, el sufismo, en cambio, juzga la razón-lógica por medio de la experiencia y la intuición.

• El sufismo al que me refiero no niega la vida por efímera, como sí hace el «sufismo religioso», la niega por ser velo, por ocultar la verdadera vida. Este sufismo, al revés, se interesa mucho por la dimensión material de la vida, pero no se detiene en lo externo, sino que se esfuerza por desvelar el otro lado del mundo y de las cosas.

• No es «estático» ni «sedentario», es un perpetuo viaje a través de las cosas hacia el corazón del mundo. Por eso ve el mundo como movimiento infinito y la creatividad como inacabable caminar dentro de ese movimiento.

• Une sueño y realidad, y armoniza así los extremos, en principio incompatibles. La noche, por ejemplo, ya no es lo contrario del día, sino que deviene su complemento, su otra cara.

• Insiste en que el significado profundo del ser humano radica en su perpetua aspiración a lo infinito y en que lo propio del arte es la manera en que expresa esa infinitud.

• No se interesa por lo difundido, lo común, lo que conocemos, sino por lo que no conocemos, lo desconocido, lo que quiere decir que su visión

artística se caracteriza por descubrir siempre la «infancia» del mundo.

• Es un sufismo transformador por su permanente esfuerzo en presentar el mundo bajo una nueva y diferente forma, y a través de una nueva y diferente experiencia;

• No es cerrado, ni «cautivo» de ningún sistema (filosófico o religioso), sino que es apertura y movimiento.

• La creación es, en este sufismo, espontánea; es, como la describen las propias expresiones sufíes, inspiración, emanación o *xath* (expresión teopática), al margen de toda censura racionalista; es la creación que surge de una fase «que supera la fase de la razón».

12

¡Cuán alejadas están estas categorías de la «cultura de la máquina»!

Si a nuestra época se la llama con razón la «época de la máquina», estas categorías parecen de otra época. La creación estética nos permite definir aquí de nuevo el sentido de «progreso» y el de «época», pero esto pertenece ya a otro ámbito.

La máquina es, en esencia, funcional-utilitaria.

La creación estética tiene que ver con la naturaleza, no con la máquina.

Mientras que la máquina se ocupa de la cosa en cuanto cosa, la creación se ocupa de la relación entre el ser humano y la cosa, relación que se encarna en un

lenguaje que no solo transcribe el sueño, sino que él mismo es sueño.

No hay intermediario automático entre la mano y la hoja en la que la mano dibuja o escribe, o la materia que pinta o esculpe. El pincel y el cincel son prolongación de la mano, parte de ella, un dedo más. Por eso, el producto de la mano es directo, pero el de la máquina es indirecto y carente del toque emocional.

La mano somete la materia a interacciones sensitivo-emocionales, mientras que la máquina aísla: separa al ser humano de la materia desarticulando la relación sentimental entre ambos.

13

La abstracción libera el arte del peso del funcionalismo informativo o doctrinal. Y ese arte libre del funcionalismo es el único capaz de lograr la emoción pura.

El funcionalismo utilitarista está ligado a lo primitivo y, en el pasado primitivo, fue el patrón de medida del valor artístico. Ahora, cuando ya entendemos el mundo exterior con objetividad, podemos discernir entre lo útil y lo bello y, a partir de ahí, podemos también gozar con el objeto en sí mismo al margen de su utilidad. Nos deleitamos con un poema, un cuadro o una escultura por su condición de obra «estética», no porque sea «útil».

Desde el punto de vista primitivo se ve únicamente el objeto como utilitario. Se prefiere, por ejemplo, cualquier árbol que da frutos al que no los da, mientras

que desde la óptica estética un árbol que no dé frutos puede ser más bello que cualquier árbol que sí los dé.

En nuestra sociedad «moderna» todavía no nos hemos liberado de esta mirada «primitiva».

Cuando insistimos en el utilitarismo del arte nos quedamos sin el papel principal que le corresponde, y que nada puede suplir, y le damos otro que los más diversos modos de información pueden desempeñar mejor. En otras palabras, matamos el arte cuando lo convertimos en herramienta-máquina.

Y si es preciso estudiar el arte desde el punto de vista de su funcionalidad, diremos que su función es «teórica» y no «práctica». Se trata, en efecto, de una función mental-emocional similar a la oración, puesto que el arte es un «nexo» entre el ser humano y el mundo para contemplar la pleamar y la bajamar de la existencia, tanto en el propio ser humano y su destino, como en los misterios del universo. El arte aviva el sentimiento y la imaginación humanos para practicar la contemplación.

14

Los griegos copiaron el «cuerpo» natural, pero sus antecesores (los sumerios, los babilónicos, los fenicios) intentaron dibujar las ideas que tenían de las cosas y por eso no se interesaron por la exactitud en la imitación, sino por la exactitud en la expresión.

En el islam, el artista sustituye la imitación de la cosa por la creación de «cosas artísticas» al lado de las cosas de la realidad. Antes del islam, de una u otra

manera, se trataba de «representar figurativamente» el mundo, pero con el islam se trató de construir otro mundo dentro del mundo. La primacía correspondía allí a la cosa, mientras que para el musulmán corresponderá a la obra *(sun'),* porque la cosa es relación y no existe *per se.*

El ojo del cuerpo era el que veía antes del islam. Y en el musulmán, es el ojo del corazón el que ve.

El mundo es, en la primera mirada, una existencia situada delante de nosotros con toda su pesadez material, y, en la segunda mirada, una existencia diferida o pendiente. La «imagen» nacida de la primera mirada nos permite repetir la visión de la cosa misma trasladada a otro lugar: lo que vemos en la naturaleza es lo que vemos en el papel, en el trozo de madera o en la piedra. En la segunda mirada, la «imagen» nos permite ver, en cambio, otra cosa detrás de ella. La primera se ocupa de la «cosicidad» de la existencia, la segunda, de su esencia.

15

Como «el ojo del corazón» es el que dibuja, y el «cuerpo» no es más que testigo, cuando el artista contempla el mundo con el «ojo del corazón» lo transforma en algo imposible de circunscribir u organizar en una «imagen», es decir, en una «cosa/no cosa» o en una «forma/no forma». Intenta «cordializar» el mundo en su obra para acercarlo al misterio y a lo invisible, como si la misión de la corporeidad fuese la de portar lo invisible a través de lo visible y lo transparente a través de lo

denso. Es cierto que no contemplamos en la densidad más que lo visible, pero también es cierto que en la transparencia no vemos excepto aquello que no podemos ver con el ojo del cuerpo.

Esta visión libera a quien ve y a lo visible. Por ello puede decirse que la cosa es, artísticamente, un nacimiento continuo incluso al morir. Los instantes mismos de su muerte son instantes de su nacimiento.

16

La creación artística no es solo una pregunta que se le formula al mundo, es también una pregunta dirigida al propio arte. De ahí que hablar específicamente sobre la plástica en la creación árabe requiera plantear la permanente y siempre renovada pregunta acerca de la visión y el significado de la imagen.

LA CREACIÓN Y LA FORMA

I

La cuestión de la forma *(xakl)* en relación con la creatividad nos sitúa de inmediato frente a las creaciones realizadas en nuestro propio pasado poético. Es bien sabido que la poesía tuvo un origen social en la cultura árabe, es decir, que la forma poética nació de una experiencia colectiva. Quizá esto explique el deseo y la voluntad de la sociedad árabe por conservar las formas poéticas antiguas, incluso cuando el poeta adopta nuevos contenidos. Basta con que echemos una rápida mirada a la naturaleza del debate existente en torno a la tradición, la renovación y la modernidad, para que observemos que el citado deseo y la mencionada voluntad crean un problema que alcanza casi el nivel de los mayores problemas nacionales. Parece, efectivamente, que los árabes ven en esas formas la expresión nacional de su identidad, tanto al hablar sobre sí mismos como al hacerlo sobre la vida y el universo; dicho de otra manera, es como si los árabes le diesen a dichas formas un valor existencial y cuasi sagrado. Resulta así natural que desprenderse de esas formas sea para ellos como desprenderse de la identidad. Esta postura pretende que la antigua forma del poema árabe se confunde prácticamente con la historia y la cultura árabes, así como con la identidad nacional árabe, por lo que cambiarla equivaldría a cambiar los fundamentos de la cultura árabe y de la identidad poética árabe.

Quienes sostienen este punto de vista, como reacción contra la pretensión de renovar o cambiar las formas, creen que la renovación poética ha de reducirse exclusivamente a las ideas y a los temas e insisten en que las formas poéticas antiguas son aptas para asumir y expresar cualquier novedad por muy inmersa que esté en la modernidad. Esta opinión conlleva también la premisa de que todo lo que surge en los ámbitos de la cultura y el arte ha de adecuarse a los principios culturales y artísticos árabes y supeditarse a ellos, exactamente igual que todo lo que se produce en el ámbito de la religión, es decir, en el de la moral, la ley y lo sobrenatural, ha de someterse al criterio de los principios religiosos.

Hay que decir que la propia realidad árabe sustenta objetivamente esta actitud, ya que las formas nacidas de la experiencia colectiva, cual es el caso de las formas poéticas árabes, no cambiarán hasta que cambien la experiencia socio-cultural que las produjo y los valores emanados de dicha experiencia, y cuando cambie también la mentalidad de esta sociedad, sus relaciones con las cosas y su forma de ver el mundo. Hoy en día es difícil afirmar que la sociedad árabe ha superado radicalmente esta experiencia. Al contrario, dicha sociedad, vista como un todo, no ha pasado aún de la etapa de la oralidad, la retórica y la memoria a la etapa de la escritura y la técnica. Lo que significa que en la sociedad árabe no se han generado todavía situaciones que permitan la transformación de la antigua función de las formas poéticas. La evolución o el cambio de la forma requiere la aparición de una nueva función, y esta no aparecerá más que en una sociedad cuyas antiguas estructuras y cuyas relaciones con las cosas hayan cambiado. Todo lo cual requiere asimismo la libertad del individuo y su derecho a pensar y a expresarse sin cortapisas, cosa que

no sucede en la sociedad árabe. El individuo, entendido como ser libre que cree en lo que quiere y se expresa como quiere, no existe en dicha sociedad, más aún, no se le acepta ni siquiera de manera conceptual y teórica. Aún hoy, sigue siendo rechazado en el «sistema» y en el «partido», como se le rechazó originalmente en «la Comunidad o la Nación» (Umma).

Añadiré a esto que, en la sociedad árabe, las formas poéticas adquieren, gracias a los factores de inmovilización que articulan lo «político», lo «religioso» y lo «lingüístico», una función religiosa o casi mágica: una función de identidad, según señalé antes. Esas formas están vinculadas a la vez con el inconsciente individual y el colectivo. Fuera de esas formas no hay poesía en lengua árabe: eso es lo que afirman la institución y la «Nación». Es como si las formas hubieran bajado de una vez y para siempre de lo alto, del firmamento de la música y en plena correspondencia expresiva con la identidad y la personalidad árabes.

Esto nos permite resumir en tres los principios en los que se basa el sistema cultural dominante en lo que a la poesía se refiere:

1) que para los árabes la forma poética es, fundamentalmente, un molde musical: unidades rítmicas ordenadas en una determinada secuencia llamada «metro» *(bahr)»;*
2) que dicha ordenación tiene significación ontológica: el ser que se dirige oralmente al mundo es un ser musical, posee una métrica;
3) que los metros poéticos tienen una existencia objetiva-material que rebasa los deseos individuales, por cuanto que son un valor colectivo y un fundamento cultural-de civilización.

2

Quizá podamos ver en lo anterior la causa que explica el desinterés de la crítica poética árabe por la forma. Y no es solo la crítica la que no se interesa por la forma, tampoco lo hace la lectura. En ambas prevalece el interés por el contenido, debido al triunfo de la cultura de estructura ideológica en la sociedad árabe. Hasta se acusa de formalista, en signo de desaprobación hacia su obra y de aversión hacia su persona, a quien se interesa, aunque solo sea un poco, por la forma. Según esta posición, las normas son la medida no solo de la cualidad poética de la poesía, sino también del nacionalismo del poeta y de su pertenencia a lo árabe. Todo esto se mide, pues, por el grado de acercamiento o alejamiento respecto a las normas poéticas. Se trata, en suma, de un modelo arbitrario e ideológico basado en un tipo de pertenencia grupal dirigida por la política y, casi siempre, por la ignorancia de esas mismas normas. La contradicción está aquí en que lo que da fuerza y esplendor a las normas poéticas es la forma. En la poesía preislámica era la forma, no el contenido, la señal de su presencia creativa. El mismo Corán es, en primer lugar, forma, ya que estableció un modo de expresión desconocido hasta entonces que es, precisamente, lo que lo distingue de los demás lenguajes. Y si esta postura fuese poética, en el estricto sentido del término, correcta y coherente, no insistiría en la imitación de las normas, sino en seguir su ejemplo, o sea, insistiría en crear nue-

vas formas expresivas, afirmando así la creatividad del individuo árabe y la vitalidad y permanente renovación del pensamiento árabe.

Las formas son imágenes, y en la medida en que éstas sean múltiples y variadas, revelarán la riqueza y variedad de las visiones onírica y ocular, así como la riqueza del mundo que ambas visiones desvelan. El hecho de que haya pocas de estas imágenes, o que se reduzcan a fórmulas y moldes limitados, es signo de la pobreza de ambas visiones y de la pobreza del mundo revelado por ellas.

No dudo de que existan hoy grandes talentos de la escritura árabe, pero me parece que, a pesar de ello, el mundo de la escritura árabe es estrecho y limitado. Esto se debe, básicamente, al sometimiento de esos talentos a una cultura legista que tiende a reducir el mundo, constriñéndolo con normas e impidiendo que se piense más allá de los límites por ellas impuesto, en nombre de la religión, unas veces, otras, en nombre de la política y, otras, en nombre de la identidad.

Esto explica por qué creemos que es la cultura legista la que empuja a los árabes a criticar la diversidad o el cambio en las formas, como señalé, suponiendo que la estabilidad de las formas refuerce la estabilidad de las normas y afiance la identidad. El cambio en las formas significa para algunos árabes el cambio del propio escritor, o sea, la degeneración de su identidad, y, por ende, la degeneración de su obra. Hay poetas a los que se acusa de traición, de ser agentes del enemigo y de sionismo por el mero hecho de escribir con formas que no se corresponden con las normas. Este concepto de identidad, basado en lo exclusivo y unificador, es simplista, aplana y vacía de sentido el mundo y mutila la humanidad del ser humano.

3

Esta es la visión sobre la forma que domina en la institución cultural árabe y en el gusto árabe común. No obstante, a pesar de ello, se produce —por unas u otras razones que hay que estudiar por separado— un cambio al nivel de la creación individual: un cambio en la relación con las cosas, tanto de lo real como de lo trascendental, un cambio en la relación con los valores y criterios fundados en los principios beduinos y, especialmente, en los religiosos. La preocupación poética se ha ido centrando en el descubrimiento de la belleza desconocida en lugar de en la descripción de la belleza conocida, y la subjetividad ha empezado a descubrir sus propios valores por separado de los valores colectivos. Ha descubierto de una manera especial su libertad, su independencia y sus inclinaciones personales. El poeta ha comenzado a beneficiarse de la cultura en todas sus modalidades, sobre todo las filosóficas de carácter contemplativo y las sufíes gustativas, como vienen aprovechando también las artes, especialmente las arquitectónicas. Esto ha propiciado que la imaginación y los mundos de la fantasías se abran, y que el pensamiento y el cuerpo logren, a la vez, una mayor libertad y presencia. Y como el lenguaje ha de dar respuesta a todo esto, el poeta ha empezado a recurrir especialmente a la actividad metafórica, llevándola al extremo y convirtiéndola en una especie de ola interior de ese lago al que llamamos poema.

Desde el punto de vista arquitectónico, la construcción de la expresión poética es una forma de construcción geométrico-musical. Tal construcción se basa fundamentalmente en conocer el acoplamiento entre vocales y consonantes en las palabras y en las frases. Y dicho conocimiento capacita al poeta para hacer que su poema sea un espacio turbulento y firme a la vez.

Resulta evidente que la dimensión geométrica es, en este horizonte, una de las dimensiones constituyentes de la forma poética. Esta dimensión se manifiesta en los elementos que hacen de la forma una construcción coherente, liberándola de la inconsistencia, la gratuidad y el juego superfluo. Gracias a esta dimensión, el poema puede ser una arquitectura con arcos, ventanas y cúpulas, e incluso una ciudad con sus calles, acueductos y puentes. Por ella, podemos ver el movimiento de la luz y la sombra, así como esquinas, curvas y escaleras. Y ver también la amplitud, la profundidad y la elevación.

Queda así dispuesta la forma del poema moderno para ser una sinfonía de luz y movimiento, de profundidad y superficie, de línea y dibujo, de vacío y plenitud, de lo visible y lo invisible. Queda lista para convertirse en forma significante de un significado-concepto, donde significante y significado son, más allá de la representación formal, una energía que nunca acaba de manar. Dicho de otro modo, todo ello prepara el camino para la desaparición casi total de los moldes métricos de al-Jalil[1] y para que la escritura se articule en torno a la energía activa, que es una energía que muestra que lo invisible en la forma del poema es más rico e impor-

[1] Al-Jalil ibn Ahmad (m. en Basora, h. 786): célebre lexicólogo autor del primer diccionario árabe, el *Kitab al-'ayn (Libro de la letra 'ayn),* que fue maestro de grandes gramáticos como Sibawaihi y al-Asma'i, y quien fundó, además, la prosodia árabe.

tante que lo visible, puesto que la forma ha dejado de ser molde para transformarse en bosquejo de la llama interior, la llama de la experiencia del escribir.

La forma ha dejado de ser matriz: ahora es una expresión que entraña una inversión total de los conceptos de poesía y forma. Ya no es posible hablar de la existencia de una forma (o de un metro o una medida poéticos) como algo previo, preestablecido, independiente *per se,* que terminó siendo la forma poética, es decir, una forma determinada para una obra poética determinada. Como la poesía es infinita, sus formas son infinitas. Todo lo cual muestra lo que yo llamo desaparición de la autoridad normativa referencial.

A este propósito, conviene señalar que la forma se desarrolló en la arquitectura árabe por vías más ricas y variadas que en la poesía, lo que se debe, en mi opinión, a que la arquitectura carecía de una autoridad normativa referencial, como sí la había respecto a la poesía.

Y esto mismo es lo que sucede también en la experiencia sufí con respecto al *fiqh* (jurisprudencia), a la ley islámica *(xari'a)* y a la filosofía *(falsafa).* El sufismo transformó la religión en experiencia subjetiva y superó la ley canónica y lo manifiesto, dirigiéndose a lo que denomina la verdad y lo oculto. Sustituyó el método de conocimiento racionalista por otro método. Por ello, la experiencia sufí fue una gran revolución cognoscitiva que estableció nuevas relaciones con el universo y con Dios, así como con el ser humano y el lenguaje.

Así pues, todo lo que tiene que ver con la arquitectura y el sufismo es un factor de creación y dinamismo. La prohibición religiosa de la representación antropomórfica *(tachsim)* brinda a la imaginación la posibilidad de inventar nuevos ámbitos de abstracción y expresión. Al cancelarse la naturaleza se abrió un amplio campo a

la inclinación natural, al juego sabio y a la fantasía. El rechazo de la realidad y de la exterioridad posibilitó la inmersión en la interioridad oculta que hay más allá. Durante la época preislámica y los comienzos del islam, el significado profundo de la poesía se encontraba en la expresión de lo conocido y lo visible, pero luego se hallará, en cambio, en la expresión de lo oculto, lo que no se percibe visualmente, lo que es imposible tocar. Escribir poesía significa, en esta perspectiva, representar lo irrepresentable. El fin ya no es representar la apariencia realista, sino la esencia interior.

De ahí que también cambie el concepto de forma. La forma del poema ha empezado a superar la apariencia externa representada con palabras para englobar también lo que se oculta en el interior de las mismas. Además de que la forma sea dimensiones y relaciones de palabras, pausas, puntos, vacíos y líneas visibles, se convierte ahora en dimensiones y relaciones invisibles generadas a partir de una múltiple figuración *(mayaz)* (fantasía, imagen, metáfora, etc.). Añadamos a esto que dicho cambio descubre la dimensión del tiempo que hay en la forma y la dimensión del movimiento que surge del encuentro entre el lugar y el tiempo, que es un encuentro animado y vivificado por la música/ritmo.

El poeta árabe ha recuperado así la relación con la cultura que precedió al islam en Sumer, Babilonia, Grecia, Persia, la India, a través del intenso arraigo que toda esa cultura posee en la poesía y el pensamiento, en la pintura y la escultura, en la arquitectura y la música.

4

Lo externo *(záhir)* y lo interno *(batin),* o digamos lo visible y lo invisible, son dos palabras clave para comprender la experiencia poética moderna y sus dimensiones de representación formal. Para esta experiencia, que es sufí en lo fundamental, todas las cosas y todos los fenómenos tienen dos cualidades, una externa y otra interna. El modelo principal de la unidad de ambas cualidades, en una misma cosa y en un mismo fenómeno, es el cuerpo. Cada uno de nosotros vive su cuerpo internamente (subjetividad, fantasías, sentimientos, sensaciones, etc.) y externamente (lo vemos y lo tocamos como una cosa más).

Para entender esta experiencia es preciso, por tanto, distinguir desde el principio en cada cosa y en cada fenómeno su interioridad y su exterioridad.

En primer lugar, señalaremos que la exterioridad de una cosa no es su mero exterior, sino la forma con la que se manifiesta dicha cosa, su fisonomía o imagen. Dicho de otra manera, esa manifestación es lo que se ve de esa cosa, su lado visible. Las manifestaciones de las cosas son las que forman eso que llamamos mundo o existencia.

Si la aparición *(zuhur)* es un modo de manifestación de la cosa, su ocultación *(butún)* es también otro modo de manifestarse.

La cuestión fundamental es, cognoscitivamente hablando, ¿cómo conocemos o percibimos esa ocultación?

En esta experiencia poética, cuyas fuentes son sufíes, como señalé, la existencia es, pues, lo visible-invisible al mismo tiempo. Es a la vez exterioridad-interioridad, y su aspecto visible no es sino una simple alusión a su aspecto invisible.

Lo visible es limitado, finito. Lo invisible es ilimitado, infinito.

La mayoría de la gente, artistas y no artistas, viven en el ámbito de lo visible y con ello se contentan. Lo visible, evidente, perceptible, fue lo establecido por la teoría estética griega. Lo invisible, oculto, enigmático, fue lo que estableció la estética árabe sufí, continuando la estética antigua sumerio-babilónica, y, en cierto sentido, la estética islámica dentro de los límites del texto coránico.

La primera teoría condujo a que la poesía (y el arte en general) fuese, en mayor o menor grado, de una forma u otra, imitación de lo visible; me refiero a la imitación de un modelo o cosa existente de antemano. El valor de la obra artística radica aquí en el nivel de pericia y precisión miméticas alcanzado.

La segunda teoría condujo, en cambio, a esforzarse en descubrir lo invisible que se oculta dentro de las cosas y a expresarlo por algún procedimiento. Al rehusar la representación de las cosas visibles, imitarlas o copiarlas, abrió un nuevo mundo para la visión y el arte de ver, así como para la escritura y el arte de escribir.

5

¿Cómo ver lo invisible? ¿O con qué instrumento verlo?

No con el órgano sensorial, ni con la razón, responde la experiencia poética. Lo vemos con lo que esta experiencia llama el ojo del corazón, o con la intuición, o con la iluminación. O sea, con otra clase de manifestación cognoscitiva que se corresponda con lo oculto invisible. El vidente ha de «eliminar» su exterioridad (los sentidos, la razón) para llegar a «fijar» bien su interioridad y para que después se encuentre esa interioridad suya (del vidente o gnóstico) con la interioridad de lo visto (el objeto del conocimiento).

El conocimiento no consiste en ver lo visible, sino lo que hay detrás: lo invisible. Consiste en conocer los entresijos de las cosas.

Especialmente lo que vemos por los sentidos, eso que llamamos realidad, es una entidad inestable. Vive en una perpetua dinámica de desintegración y desaparición. Para alcanzar una verdadera visión cognoscitiva hace falta, pues, traspasar la realidad hacia lo que hay detrás de ella, hacia su más profundo núcleo en el que estalla el movimiento de la vida y en el que se alberga su energía creadora. Esta misma realidad no es sino manifestaciones y formas de ese núcleo. Todas las cosas son núcleo de una unidad compuesta por múltiples formas y aspectos. La cosa es, según la visión poética sufí, receptora de todas las formas[2]. Las formas de las cosas son inacabables, y la forma-manifestación se sustenta exclusivamente en ese núcleo.

A partir de aquí, el poeta intenta en la escritura, en la expresión, bajar (o elevarse) hasta el núcleo de

[2] Alusión al célebre poema de Ibn Arabí perteneciente a *Turyumán al-axwaq (El intérprete de los deseos),* en el que dice «Mi corazón *(qalb)* se ha convertido en receptor *(qábil)* de todas las formas *(kull sura)*», y que más adelante citará expresamente Adonis (cf. Ibn Arabí, *The Turjumán al-Ashwaq,* ed. y tr. de R. A. Nicholson, Londres, 1978, p. 11 y 69) [N.T.].

las cosas y plasmar su intento en un lenguaje, en una forma-imagen.

Este intento sólo culminará con una desbordante pasión que sacuda el cuerpo hasta la embriaguez y el arrebato. Por eso, el poeta no refiere el significado de las cosas (su núcleo, su infinitud), sino su propia experiencia: la embriaguez que lo estremece, su arrebato por el significado y la infinitud del mismo. El propio significado es indecible, puesto que carece de durabilidad y está en una perpetua dinámica de nacimiento y renovación.

En tal caso, la escritura es, con respecto al significado, una forma de conocimiento metafísico. Es una forma que atraviesa la apariencia sensible de las cosas hacia sus dimensiones interiores y hacia sus esencias.

Al contrario que el conocimiento científico-racionalista, este conocimiento traspasa el fenómeno hasta su más íntimo secreto y la cosa hasta su más honda interioridad. Sus instrumentos son, como señalamos, la intuición-iluminación y la embriaguez-éxtasis. El contenido del arte o de la poesía no es más que esta embriaguez. La poesía, y el arte en general, trasmiten pasión-ebriedad, no una idea o un tema.

De ahí se comprende cómo la poesía o el arte no pueden ser imitación en la experiencia sufí, puesto que la imitación de un modelo conocido previamente se contradice con la embriaguez. El arte en general es, exactamente, expresión, no de las cosas, sino de la embriaguez del cuerpo-de la vida al fundirse ambos con el significado del mundo y sus misterios a través de las cosas. El arte es como la vida: nacimiento y muerte en esa embriaguez, más aún, digamos que la misma muerte es, en esa embriaguez, vida.

De acuerdo con esta experiencia, el poeta o el artista no parten desde lo dado de antemano, sea cosa

o idea. Es él quien crea las ideas y las verdades a través de las transmutaciones que vive en este itinerario —el itinerario de la embriaguez que lo lleva por el camino de lo infinito, el camino del significado.

6

Según esta experiencia poética, la misma palabra renueva de continuo su significación, carece de significado previo, o predeterminado, como sucede en el lenguaje habitual. En este último lenguaje, el de la prosa del habla cotidiana y el trato social, la palabra es una especie de recipiente que contiene algo. Básicamente es función y utilidad, por lo que no es tomada por sí misma, sino por su función práctica, por ser medio o instrumento, y nada más.

En la experiencia poética, sin embargo, la palabra adquiere otra dimensión.

Puede decirse que la palabra es el elemento visible-manifiesto y que su significación es oculta. La palabra no adquiere tal significación hasta después de haber sido abstraída de su significado y sus orientaciones o contextos anteriores, es decir, después de abstraerla completamente excepto de sus letras y su musicalidad. Dicha abstracción es la que prepara la palabra para entrar en el dominio de la significación oculta.

A partir de esta abstracción, que es la que despoja de su anterior atuendo externo a la palabra, ésta puede abrirse a múltiples relaciones y formas o admitir posibilidades expresivas acordes con lo oculto y sus posibilidades.

De esta manera, cada texto posee dos niveles: el exotérico visible y el esotérico invisible. Las palabras en sí no son las que crean el texto ni lo que le confiere su identidad, sino que son su carga emocional y conceptual. Lo que interesa al estudiar un texto es esta carga. Y puesto que la estética basada en lo conocido es reiterativa, la creación hallará su propia esencia en lo oculto (lo invisible, lo desconocido), tanto en lo que al contenido se refiere como a la forma. Por esa razón, los elementos de la creación o composición formal (el metro, la rima) no son externos, ni están preestablecidos, vienen, en cambio, dictados por lo oculto. Lo esotérico se impone a lo exotérico, por lo que defender que lo exterior (la norma, etc.) ha de imponerse a lo interior significa aniquilar el dinamismo de la creación.

Así pues, la forma no es una ordenación externa de determinados elementos, sino una configuración o cristalización del dinamismo de lo oculto, o una manifestación en la que, y por la que, se revela lo oculto. Y puesto que la manifestación es la manifestación de un determinado algo oculto, la forma no podrá llegar a ser común, ni convertirse en regla, toda vez que la propia forma es un movimiento subordinado a la acción misma de la manifestación. La forma es la propia manifestación cristalizando o configurándose.

Podemos afirmar que la forma es una articulación entre lo oculto y lo manifiesto a través de la escritura. O un espacio del lenguaje-escritura abierto entre lo visible y lo invisible.

Como la profundidad del discurso proviene de lo invisible, la forma del discurso provendrá también de lo invisible. Lo exterior y sus formas son una realización ya lista de antemano. Mas, en la experiencia poética a la que yo me refiero, la forma no deriva de lo preelabo-

rado, sino de lo oculto, el cual nunca ha sido preelaborado, antes bien sigue siendo posibilidad o apertura a todas las configuraciones. Esto nos indica, pues, que el discurso poético no imita la vida cotidiana (la realidad), ni tampoco la naturaleza.

7

El discurso poético no copia la apariencia externa de la naturaleza, ni la vida, por estas razones:

- El lenguaje con el que el Creador nombró las cosas es, en sí mismo, un lenguaje creador. El poeta, al igual que el sufí, imita al Creador: dice las cosas como si las creara de nuevo. De no hacerlo así, encarcelaría el discurso y el lenguaje en la reiteración de lo visible y lo conocido, lo que es inútil.
- Reiterar lo visible no lo hace más claro, al contrario, lo deforma y lo oculta.
- En la experiencia poética el lenguaje es la existencia, en el sentido de que es matriz y designación de la creación. La escritura sufí es la vida, no una mera expresión de la vida. Y al ser la vida devenir y cambio, la escritura es también devenir y cambio.
- La imaginación es una potencia inventiva de formas e imágenes, y solo a través de esta potencia renovadora se revela lo oculto en toda su magnitud. Es la luz que ilumina al poeta en los mundos del misterio y lo que hace estallar las energías ocultas del poeta. Por ello, la imaginación transgrede la parte reglamentista y codificadora de la vida y de la

escritura para bajar al dinamismo de la experiencia con la fuerza de la imaginación.

• De ahí que cuando digo: forma, digo: creación. Y la creación es una acción iniciadora que se manifiesta necesariamente en una forma iniciadora.

¿Cómo inventar una forma para aquello que no ha sido aún formado, para lo absoluto? Esa es la cuestión, y por ello apuesta la praxis de la escritura poética.

La cuestión no es, pues, una cuestión de norma o de exterioridad, sino de movimiento e interioridad.

8

Si el significado es invisible, ¿cómo hacerlo visible, o cómo convertir la emoción que sentimos con él en una imagen visible o en una forma?

La forma es una «casa» visible para un «habitante» invisible. La forma es un cuerpo: el cuerpo del significado. Entre la «forma» y el «significado» hay una unidad «imagen».

Los elementos de la forma son todo aquello que constituye este cuerpo: la palabra, la relación de esta con lo que la precede y la sigue, la música de la misma, sus ritmos, la pausa, el vacío, la frase-su estructura, la imagen-imaginación, la estructura lineal o circular, simple o compuesta, etc.

Puede decirse, pues, que lo invisible de la forma-imagen es lo más importante. Por eso, el interior invisible es lo que define el exterior visible. Dicha definición es una singularización de la forma, la forma de la obra artística en cuestión, respecto de cualquier otra forma

realizada. Una forma en concreto no puede ser como ninguna otra forma, porque de existir tal similitud significaría que la obra artística es una simple composición formal sin interior, no nacida de una experiencia, sino del artificio.

En la obra artística la primacía corresponde al adentro, que es el que somete al afuera según sus leyes, no según las leyes o normas externas objetivas.

La forma es siempre singular. Es un añadido diferente al afuera objetivo y sus cosas visibles. Es una efusión del adentro: un exterior específico que expresa, estrictamente, un específico interior con el que está unido ontológicamente. Y no remite a un afuera, a un modelo o una norma, sino que nos remite a sí misma.

En la imitación, el adentro está condicionado por el afuera: la embriaguez espontánea del poeta ha de entrar, como si fuera improvisación, en un molde prefabricado, que es como una cadena. El «alma» se encuentra en un cuerpo preestablecido que le ha sido preparado con la ley de lo exterior.

No obstante, en la experiencia poética la exterioridad ha de someterse a la interioridad. Para esta experiencia, la forma es separación respecto del afuera, de lo preestablecido, de lo modélico y del molde. Su fundamento, vitalidad y significación manan rigurosamente de lo invisible y sus requerimientos. Y ahí es donde se buscan su novedad y su artisticidad.

9

«La creación y la forma» es el título de este estudio, pero lo que acabo de exponer demuestra la invalidez de dicho título porque sugiere la existencia independiente de la forma artística. En el arte, y especialmente en la poesía, es imposible hablar de la forma de manera independiente u absoluta. Repito que la forma es, desde el punto de vista poético, una imagen determinada de una obra artística determinada. Y siempre es, por tanto, inmanente. La forma es el cuerpo del trabajo artístico. Y de la misma manera que un cuerpo se diferencia de otro, la forma de la obra artística se diferencia necesariamente de la forma de otra obra artística. No hay regla previa ni valores listos de antemano para la forma. Ésta es multiplicidad, no unidad: carece de modelo y límite que la defina.

Por eso, debería cambiarse el título de este ensayo por el de «La creación/forma».

10

En el diccionario *Lisán al-'arab [El lenguaje de los árabes]* [3] viene lo siguiente:

[3] Cf. *supra*, p. 140, nota 3 [N.T.]

1) *Al-xakl* [la forma]: «es la semejanza y el parecido»; mas, ¿la semejanza y el parecido de qué? El significado de forma supone aquí la existencia de un modelo previo. Indica que la forma no es inicial, sino un resultado subsecuente, una especie de imitación. En *Lisán al-'arab* se dice también: «esto según la forma de esto, es decir, según su modelo». Y se agrega: «fulano tiene la forma de mengano, o sea, es como él en sus mismas situaciones».

2) *Al-xakl* [la forma]: «es la tendencia de credo *(madhab)* y el propósito *(qasd)*».

3) *Xakl al-xay'* [la forma de algo]: «es su imagen *(sura)* sensible e imaginaria» (es decir, lo invisible de la forma). Si cambiamos la vocal y decimos *al-xikl* (con *kasra:* «i») el significado de la palabra se convierte en el «coqueteo de la mujer, su flirteo, sus bellos melindres». (¿Revela esto la dimensión estética existente en la forma?).

4) *Xakkala* [formar, dar forma]: *sawwara* [imaginar, representar con imágenes, pintar…].

5) *Axkala/axkala 'alay-hi al-xay'* [complicar, establecer duda, ambigüedad o confusión en algo]: «cuando quien mira hacia una cosa la ve de manera distinta a como él la conocía, por lo que esto lo confunde. De ahí deriva *al-muxkil,* es decir, lo ambiguo [dudoso, sospechoso, problemático]».

6) *Xakala* [vocalizar]: «vocalizar un escrito, hacer que se atenga a la sintaxis desinencial, eliminando así su ambigüedad y confusión. *Xakl al-xay'* [la forma de algo]: su determinación y su definición».

El diccionario *Lisán al-'arab* afirma, de este modo, que la forma de algo es su imagen, su determinación, su definición, y que cambiar la forma conduce a la ambigüedad.

Esto explica quizá por qué la escritura poética moderna resulta sospechosa y problemática a ojos de la mayor parte de los lectores árabes. Y ahí creemos que se encuentra también lo que, para dichos lectores, justifica su apelación a que las formas poéticas (los metros) han de permanecer inamovibles, porque sin esas formas la poesía pierde su identidad y desaparece lo que para ellos es la más profunda expresión de la identidad árabe: la poesía. La muerte de esa poesía significa, hasta cierto punto, la muerte de los árabes.

He ahí la paradoja creativa y cultural: la poesía será creación renovada, es decir, forma renovada, o no será más que una sucesión de moldes y modelos. Y será ambigua, o no será más que un pueril discurso aleccionador.

Esta paradoja confirma que los árabes de hoy, es decir, los árabes del sistema cultural dominante, procuran revivir una cultura que ya murió, a la vez que intentan matar la única cultura vivificadora.

RIMBAUD, ORIENTAL Y SUFÍ

I

Esta lectura tiene su historia[1].

Conocí la poesía de Rimbaud mientras me encontraba fascinado con la experiencia sufí, sobre todo con lo que en ella tiene que ver con la expresión lingüística. Conforme profundizaba leyéndolo, me decía a mí mismo: es como si Rimbaud, el Rimbaud de *Una temporada en el infierno* y el de *Iluminaciones,* fuese de la misma estirpe que la locura sufí. Se me ocurrió entonces traducir su poesía al árabe, si bien la dificultad a la que me enfrenté para traducirla me obligó a postergar el trabajo, aunque me brindó, eso sí, la oportunidad de comprender mucho mejor su experiencia.

Lo primero que tuve claro es que en la poesía de Rimbaud no se halla el influjo de la misma cultura de la que se influenciaron los escritores y poetas occidentales de entonces, me refiero a la cultura griega, de un lado, y a la cultura judeo-cristiana, de otro, lo que quiere decir que su experiencia es única dentro de la propia cultura francesa e insólita en la poesía de su país.

---

[1] El presente ensayo fue escrito, originalmente, para ser leído en la Universidad de Bolonia (Italia) en el marco del tercer curso de la Universidad Euro-Árabe (julio de 1988) y dentro del programa «Lecturas entrecruzadas» dirigido por el ensayista y novelista italiano Umberto Eco. En dicho programa, especialistas europeos ofrecieron sus lecturas sobre obras árabes, y especialistas árabes presentaron las suyas sobre obras europeas. Después, este texto se publicó en la revista *Mawáqif,* nº 57, [Londres], 1989. Y aquí vuelvo a publicarlo corregido y aumentado.

En segundo lugar, me resultó evidente que, en sus cartas a Izambard y a Demeny[2], Rimbaud insiste, a favor de una nueva visión del mundo y una escritura nueva, en lo que ya había insistido el sufismo árabe a través tanto de su experiencia como de su escritura, a saber, en todo aquello que contribuya especialmente a la desactivación de los sentidos, con la intención de alcanzar un estado de diafanidad personal que traspase la densidad del mundo material exterior hacia su propia diafanidad, de manera que la persona llegue a oír lo inaudito y ver lo invisible.

Esto fue lo que me sedujo para leer a Rimbaud como un poeta sufí oriental.

2

Heme aquí, pues, leyendo a Rimbaud cual poeta sufí oriental. Yo encuentro en su poesía, en efecto, dimensiones esenciales de la visión creativa árabe. El adjetivo «árabe» puede inducir aquí a equívoco, por lo que me apresuro a explicar lo que pretendo decir. Empleo este término con un sentido particular y en un contexto ajenos ambos a la raza, el nacionalismo y la religión, o sea, con un sentido restringido referido a una específica síntesis cultural, cuyas raíces se extienden desde antes del islam y de la propia lengua árabe hasta la India, Persia y Grecia, así como hasta Sumer y Babilonia, pasando

[2] La primera carta fue dirigida a su profesor Georges Izambard el 13 de mayo de 1871, y la segunda a Paul Demeny, dos días más tarde; sobre ambas, conocidas por *Cartas del vidente,* volverá Adonis más adelante [N.T.].

por los profetismos judío y cristiano. Fue una síntesis cuyos dispares elementos constitutivos se armonizaron en la atmósfera del islam, sobre todo mediterráneo, y que expresó su identidad por medio de la lengua árabe. Se trata, pues, de la lectura de un poeta árabe intentando descubrir la dimensión árabe, en el amplio sentido cultural indicado, presente tanto en las visiones poéticas de Rimbaud como en su propia experiencia vital.

En el mismo sentido, la palabra Oriente se refiere aquí al Oriente árabe, el cual forma parte orgánica del Oriente en su totalidad, un Oriente que sigue siendo, a pesar de la variedad de los pueblos y las culturas que lo componen, una unidad específica frente a lo que llamamos Occidente, también con toda su variedad de pueblos y lenguas.

3

Rimbaud nació y murió en la segunda mitad del siglo XIX (20 de octubre de 1854-15 de noviembre de 1891), y de esta corta vida pasó más de diez en el mundo árabe-islámico. La primera carta que escribió en Adén lleva fecha del 17 de agosto de 1880, y la última está fechada en esta misma ciudad el 30 de abril de 1891. Este es el siglo en el que Europa fue testigo de la decisiva transformación que la condujo a la técnica moderna. Fue una época caracterizada por la superación de la etapa teológico-feudal, por el nacimiento del colonialismo imperialista transoceánico y por la recuperación racional de Grecia, que contribuyó a destruir los postulados filosóficos previamente establecidos y la generalidad de

las estructuras míticas, instaurando así un nuevo racionalismo.

Al mismo tiempo que la vida en Occidente se basaba en la técnica, el pensamiento occidental se analizaba y criticaba a sí mismo y al otro. El otro-árabe estaba en el centro de las interrogantes que se planteaba Occidente. Una de las más destacadas de esas interrogantes sobre el otro-árabe fue, sin duda, la tesis presentada por Ernst Renan sobre Averroes y el averroísmo el 11 de agosto de 1852, antes, pues, del nacimiento de Rimbaud. Y, a pesar de que la crítica del pensamiento árabe por parte del pensamiento occidental distaba mucho de ser objetiva y precisa, pues da mucho más testimonio sobre la evolución del pensamiento occidental que sobre la comprensión de ese otro-árabe, hay que decir que el racionalismo occidental proviene de dos fuentes principales: la filosofía griega y la ciencia árabe.

Este racionalismo se centra en el conocimiento de la materia. Y como la materia se resiste, no queda más remedio que luchar contra ella para descubrir sus características y entenderla y transformarla. Transformar la materia, en tanto cosa u objeto, conduce por necesidad a transformar al sujeto humano. Así, el racionalismo occidental se fue manifestando en una dinámica permanente de investigación e interrogación sobre todo lo relacionado con el objeto y el sujeto, o, dicho de otro modo, con la naturaleza y la cultura. Probablemente creyó Rimbaud, en el fragor de estas transformaciones, que la Comuna podía hacer algo en favor de sus aspiraciones. Sabido es que la Comuna fue ahogada en sangre y que, inmediatamente después, se impuso un régimen moralista. Este fracaso tuvo una evidente influencia en el alma y en la vida de Rimbaud, según él mismo cuenta en su carta a Izambard. Tal vez *Una temporada en el*

infierno no sea más que una temporada en el infierno político francés, es decir, una manera de enfrentarse a aquella hosca y brutal realidad.

4

En ese clima técnico-racionalista, y por detrás del rechazo manifiesto al otro-árabe, fue creciendo también un movimiento de apertura a las letras y artes árabes, que hundía sus raíces en el propio Renacimiento europeo. Nacía una nueva forma de percepción, que podríamos denominar estética, que venía a superar la percepción externa y superficial existente sobre el Oriente árabe y su cultura, que era de tipo político-comercial, y a superar también el descriptivismo fácil y la simplificación decorativista tendente a embellecer ese Oriente. Comenzó un amplio movimiento que se inspiró en las profundas dimensiones creadoras del Oriente árabe y las expresó en la poesía, la novela y la filosofía, así como en la pintura, el teatro y la música, como sabemos todos los interesados. Este movimiento apoyó la traducción de algunas importantes obras árabes-islámicas, como *Las mil y una noches* y algunos libros sufíes, concretamente los de Farid al-Din al-Attar, *El libro de los consejos [Pend-namèh],* traducido por Sylvestre de Sacy en 1819, y su *Mantiq al-tayr (El lenguaje de los pájaros),* en versión de Garcin de Tassy de 1857, que se publicó en 1863.

Así pues, en el corazón mismo de la hegemonía técnico-racionalista fue naciendo otro mundo ligado a los aspectos ocultos del universo y, en especial, a aquellos que escapan de todo intento de definición raciona-

lista. Dichos aspectos se manifiestan, por ejemplo, en las dimensiones de lo infinito, lo mágico y lo imaginario. El creador occidental empezó a comprender la importancia que tienen esas otras relaciones existentes más allá de las aparentes relaciones de causalidad conocidas y racionalmente demostrables. Me refiero a relaciones producidas por otro tipo de causalidad desconocido e indemostrable, o, dicho de otra manera, a aquellas que generan una percepción de lo enigmático, lo infinito, lo que rebasa los marcos de la lógica y el racionalismo. Todo esto propició el vuelco que se produjo en la escritura occidental: la destrucción de la retórica de Boileau (muerto en 1711), que dominaba la teoría poética, y la escritura en general, que se fundaba en la razón, y la entrada en otro mundo, el de lo imaginario y lo onírico, y en el de la maravilla mágica. Esto es lo que Borges llama, al hablar de *Las mil y una noches,* la asombrosa ocupación oriental del Occidente, que es la ocupación que elimina el dominio de la razón sobre la creación poética, y artístico-novelística en general, y que coloca la infinitud en su lugar.

A la luz de la colosal producción creativa occidental en poesía, pintura, música, novela y teatro, parece que el Oriente árabe es, para el creador occidental, semejante a una matriz infinita de formas y fantasías[3]. Por ello no sorprende que Goethe exclamase en 1816:

---

[3] En el poema «Conte» [*Iluminaciones,* en *Poésies, op. cit.,* p. 160] de Rimbaud hay un resumen simbólico de lo que Xahraiar representa en *Las mil y una noches* y del viaje sufí que al-Attar [s. XII-XIII] describe en *El lenguaje de los pájaros.* Por una parte, el encuentro entre el «príncipe» y el «genio» recuerda a *Las mil y una noches.* El príncipe, lo mismo que Xahraiar, mata a todas sus mujeres. Esa es la imagen externa.Pero, por otra parte, el poema ofrece una imagen sobre la búsqueda del adentro: el viaje interior. Después del largo viaje se evidencia que el príncipe es el genio y que el genio es el príncipe (los treinta pájaros son el pájaro Simurg). Ambos son contrarios

¡Sálvate. Vete al Oriente puro,
aspira el aire de los padres!

Ni tampoco sorprende que respondiera Rimbaud, que huiría cincuenta años más tarde de las «estancadas aguas occidentales», diciendo:

Retorno a Oriente, a la primigenia y eterna sabiduría [4].

5

No pretendo demostrar con metodología académica en la lectura que hago que Rimbaud se influyera del pensamiento árabe-sufí. La cuestión de la influencia no es importante en sí misma, ya que esta es un fenómeno histórico y universal que acompaña incontrovertiblemente a todas las creaciones humanas. En la creación, nada surge de la nada, todo lo que hay en el sujeto está habitado, en mayor o menor grado, de una u otra manera, por la presencia del otro. Lo importante, por tanto, es el cómo de esa influencia, o el modo en que el sujeto creador emplea la materia y los elementos de la influencia.

---

en apariencia: un príncipe y un genio. Sin embargo, en el fondo son uno mismo. Así, pues, el poeta debe descubrir el genio, es decir, el mundo oculto-escondido en lo más profundo de sí.

[4] Pierre Brunel considera que «el Oriente de Rimbaud puede definirse como un Oriente más allá de cualquier iglesia y cualquier filosofía. De ahí su declaración de guerra al cristianismo (…) y su rechazo de las demostraciones y disputas argumentales (…). No es un Oriente perdido, sino más bien un Oriente inalcanzable» (revista *Europe,* número especial sobre Rimbaud, junio-julio de 1991, pp. 75-76).

Obviaré también en esta lectura lo que se dice sobre que Rimbaud conocía la lengua árabe y que murió siendo musulmán, así como todo lo que se afirma sobre Frédéric Rimbaud, su padre, a propósito de que sabía árabe muy bien, que tradujo el Corán al francés y que compuso libros sobre lengua árabe. No tendré todo esto en cuenta, puesto que un poeta puede saber árabe y ser musulmán sin que ello signifique nada para lo que aquí estoy tratando. Pero he de señalar, en cambio, que la mayoría de los investigadores occidentales que estudian la influencia del Oriente en Occidente definen el Oriente, primero como Grecia y, después, como lo judeo-cristiano. En la poesía de Rimbaud no hay ninguna huella importante de la cultura griega ni de la judeo-cristiana, como ya indiqué, excepto en negativo, es decir, por constituir su poesía un olvido casi total de ambas culturas. El Oriente en su poesía es, en efecto, otra cosa.

En esta lectura intento, pues, preguntarme acerca de esa otra cosa, mostrando que Rimbaud se rebeló contra la cultura y la civilización occidentales con elementos no occidentales, que podemos denominar árabes, en el amplio sentido cultural que he subrayado al principio, y que con su idioma francés fundó un occidente poético dentro de un horizonte sufí-oriental[5].

Al hacerlo, me doy cuenta de que mi lectura sobre Rimbaud va a suscitar muchas interrogantes en la

[5] René Char dice en su introducción a *Poésies* de Rimbaud (*op. cit.* p. 13) que «quizá el instrumento poético creado por Rimbaud sea la única respuesta que puede ofrecer el Occidente saciado, autocomplaciente y brutal, que ha perdido su fuerza, porque ha perdido su instinto de conservación y su deseo de belleza, frente a las tradiciones y las prácticas sagradas de Oriente y de las antiguas religiones, y frente a la magia de los pueblos primitivos. ¿Será este instrumento que tenemos nuestra última baza para volver a encontrar las energías perdidas?».

crítica, sobre todo porque dejo a un lado la ingente cantidad de estudios críticos existentes sobre el poeta, que además se contradicen entre sí, pues algunos ven a Rimbaud, por ejemplo, como un revolucionario de extrema izquierda, otros lo consideran un cristiano que vivió una vida de pecado y se salvó, para otros es, por poner otro ejemplo, un nietzscheano que predicó la voluntad de poder y el superhombre, mientras que otros, al contrario, lo tienen por un enemigo de la religión y de todos los ídolos sexuales, patrióticos y familiares, y por surrealista. Por tanto, con mi lectura añado a estas contradicciones una contradicción más, tal vez la más confusa, puesto que saca a Rimbaud, totalmente, del marco crítico occidental y sitúa su poesía en un horizonte diferente.

6

Empezaré mi lectura definiendo desde fuera las características del texto rimbaudiano, concretizado en *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones,* que son precisamente las mismas características definitorias del texto sufí.

La primera característica es que se trata de un texto cerrado, en el sentido de que es oscuro, o hermético, por usar el término antiguo. El secreto de ello está en que Rimbaud traduce una experiencia de lo desconocido, lo mismo que hace el texto sufí, que traduce una experiencia de la interioridad escondida. Es una experiencia trascendente, a pesar de su inmanencia temporal, que no podemos demarcar y que rebasa, además,

la capacidad del lenguaje. Las palabras están limitadas frente a lo ilimitado de la experiencia. El lenguaje viene del mundo, pero esa experiencia viene de más allá del mundo y es una visión en permanente expansión. Es lo que expresa esta frase de al-Niffari acerca de la limitación del lenguaje: «Conforme más rica es la visión, más pobre resulta la expresión».

La limitada potencia del lenguaje, que no nos traslada al mundo de esa experiencia, se reduce aquí a descubrirnos otro lugar, a descubrirnos lo no dicho, o lo indecible, y, cuando deseamos llegar a ello, llegamos por la vía sufí denominada éxtasis *(injitaf)* y nos comunicamos con lo indecible, con lo indescriptible.

Esta característica nos enseña que la verdadera poesía no es nunca la claridad ni la evidencia, sino todo lo contrario, es adentrarse en la oscuridad del mundo. Dicho adentrarse es un extraviarse, pero el extraviarse que ilumina la intuición y el corazón. En este sentido, el texto rimbaudiano contradice la cultura occidental fundada en el racionalismo-la lógica, es decir, en todo lo opuesto al conocimiento poético, exactamente igual que el texto sufí, que se funda en lo interior, que es el lugar de la verdad, y en lo oculto-desconocido, que se contrapone a lo exterior, a la ley y a la institución.

Al igual que el sufí árabe declara la guerra a la exterioridad racionalista en afirmación de la interioridad intuitiva y visionaria, Rimbaud declara también la guerra al dualismo racionalista cartesiano fundador del conocimiento objetivo-científico en Occidente, sobre todo en su *Carta del vidente,* en que se opone al dicho cartesiano del «Yo pienso, luego existo», con el de «Yo es otro» *(Je est un autre),* que bien podemos reformular así: «Yo pienso, luego no soy yo», como también dice el sufí.

La poesía es el viaje dentro de lo desconocido donde se oculta el yo en la ebriedad del éxtasis. El yo deviene la existencia, y el nosotros, y el él deviene un yo que no es yo.

La segunda característica es que el texto de Rimbaud, fijado en un idioma occidental, escapa siempre del espacio occidental/euclidiano-cartesiano. Un espacio que ejerce las más numerosas y variadas coacciones sobre la vida cotidiana. Todos sabemos que la propia vida de Rimbaud fue una impresionante forma de heroísmo huyendo de esas coacciones.

La tercera característica es que el texto rimbaudiano supera la dualidad cartesiana del sujeto/objeto, que es una dualidad racionalista alimentada por la duda metódica, que impide el conocimiento poético-el conocimiento verdadero. De ahí que sea necesario el impulso de lo que se ha dado en llamar «corazón». Es preciso unirse a la energía vital que hay en la existencia, se precisa la unidad de la existencia. Se necesita una visión diáfana que penetre en lo más profundo del mundo, que vaya más allá del racionalismo y su lógica, y de la subjetividad y la objetividad.

El conocimiento poético es sufí: es la intuición de lo que no vemos, la intuición del mundo invisible, de ese estado primigenio en el que no hay escisión entre el yo y la existencia, entre el yo y el nosotros.

De ahí que para conocer el texto de Rimbaud sea preciso leerlo de la misma manera que leemos el texto sufí: antes de entender la expresión hemos de entender la alusión. Ya lo decía al-Hallach [s. IX-X]: «Quien no entiende nuestras alusiones, no será guiado por nuestras expresiones». Su lectura es, pues, mística *(ladunía),* una forma de intercambiar secretos y de inferencia intuitiva.

Podemos afirmar, además, que la crítica aplicada al texto rimbaudiano es como la que se ejerce sobre el texto sufí, es decir, una crítica reductora, una crítica-velo que oculta la luz original del texto, pues ignora completamente la alusión, aferrándose solo a la expresión.

La cuarta característica es que el texto rimbaudiano revela una actitud visionaria y profética como sucede en el texto sufí. Para el occidental, el universo es objeto de confrontación y, para el sufismo, objeto de armonización. Mientras que el occidental se enfrenta al universo apoyándose en la razón, el sufí lo entiende y lo abraza con su intuición. El universo es, para el primero, un objeto externo y, para el segundo, interno, es corazón e íntimo sentimiento *(sarira).* El sentido del universo se entrevera con su persona, es decir, se entremezcla con el sentido de su existencia. Es personal, no objetivo. De esta forma, el sufí se funde con el universo, en tanto que el occidental se separa de él. La energía creadora le viene al sufí de esa fusión. No percibe el mundo simplemente con la mente o por medio de la abstracción racional, sino que lo vive y lo hace. Aquí, la existencia no es mera cuestión racional, es una misión. En esto se evidencia el sentido de la profecía, que es, en esencia, no occidental. El universo no es un regalo dado al ser humano, sino un bien que debe custodiar. Al ser humano se le ha confiado el universo en el que vive y su obligación es realizarlo, realizar la «vida oculta» que hay en él. Según esta visión, la idea existe únicamente en cuanto vida. Y su apuesta fundamental está, por tanto, en la realización-praxis, no en la teorización-abstracción.

7

Mas, ¿cuál es el camino que recorrió Rimbaud para realizar esto? Antes de intentar responder, bueno será recordar lo breve que fue la vida de Rimbaud y que toda ella fue un continuo viaje: el movimiento del interior fue unido al movimiento en el exterior, lo que recuerda la vida del sufí en el camino y conducta seguidos por Rimbaud: una discontinua secuencia con la que es difícil urdir un tejido consistente. Fue un conjunto de contradicciones, de huidas y escapadas repentinas, de senderos inesperados. Siguió el mismo camino que sigue el sufí, el que lleva a lo desconocido. Por ello, recorrer ese camino exige que nos liberemos en primer lugar de lo sabido, de sus categorías y sus conceptos, así como de sus modos de expresión y de sus valores institucionales. La primera vía para lograrlo es anular la acción o el trabajo de los sentidos. Su poema «Mañana de embriaguez» (de *Iluminaciones*) sigue las etapas del camino que recorre el iniciado sufí: invocación al Ser Supremo (Dios), bebida del veneno (opio), es decir, comienzo de la embriaguez desactivadora de los sentidos, rechazo de los valores duales (el bien y el mal) y, finalmente, embriaguez gozosa y purificadora (la extinción).

En las cartas de Rimbaud a Georges Izambard (13 de mayo de 1871) y a Paul Demeny (15 de mayo de 1871) hay una detallada descripción de lo que ha de hacerse para transitar por esa senda. En la primera carta dice Rimbaud:

> Quiero ser poeta y me esfuerzo en volverme vidente: ni usted va a comprender nada, ni apenas yo sabré explicárselo. Se trata de alcanzar lo desconocido por medio del desarreglo de todos los sentidos. Los padecimientos son enormes, pero hay que ser fuerte, hay que haber nacido poeta, y yo me he dado cuenta de que soy poeta. No es culpa mía en absoluto. Nos equivocamos al decir: yo pienso; deberíamos decir: yo soy pensado. Perdón por el juego de palabras. Yo es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín, y desprecio para los inconscientes que pontifican sobre lo que ignoran por completo.

Y en la segunda carta afirma:

> El primer objeto de estudio del hombre que quiere ser poeta es el conocimiento de sí mismo, completo; busca el alma, la inspecciona, la prueba, la aprende. Cuando ya se la sabe, tiene que cultivarla (…). Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos (…). Inefable tortura en la que necesita de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, por la que se convierte entre todos en el enfermo grave, el gran criminal, el gran maldito, — ¡y el supremo Sabio! — ¡Porque alcanza lo desconocido! (…). El poeta es, pues, robador de fuego. Lleva el peso de la humanidad, incluso de los animales; tendrá que conseguir que sus invenciones se sientan, se palpen, se escuchen; si lo que trae de allá *(là-bas)* abajo tiene forma, él da forma; si es informe, lo que da es informe. Hallar una lengua —por lo demás, como toda palabra es idea, ¡vendrá el momento del lenguaje universal! (…). Este lenguaje será del alma para el alma (…).

Lo que dice Rimbaud en ambas cartas es una recuperación casi literal, aunque con lenguaje moderno, de

lo que decía el sufismo árabe. Preciso es señalar que, en esta segunda carta, Rimbaud pide novedad a los poetas, tanto en la forma como en las ideas, a la espera de que se realice la poesía a la que él aspira. Y evalúa también a los poetas que lo precedieron:

> [Los primeros románticos fueron videntes sin percatarse bien de ello…] Lamartine es a veces vidente, pero lo estrangula la forma vieja; Hugo, demasiado cabezota, sí que tiene mucha visión en los últimos volúmenes: *Los Miserables* son un verdadero poema (…).

Musset «no supo hacer nada», todo lo que hizo fue francés, por lo que «es detestable en grado sumo».

> Los segundos románticos son muy videntes. Gauthier, Leconte de Lisle, Banville. Pero como explorar lo invisible y oír lo inaudito no es recuperar el espíritu de las cosas muertas, Baudelaire es el primer vidente, rey de los poetas, un auténtico Dios.

Esta valoración pretende subrayar la visión poética rimbaudiana y su proyecto poético. Cuando desactivamos los sentidos, anulamos lo que nos separa de la esencia profunda de las cosas. La vida parece, entonces, completamente armónica, y el ser humano y la naturaleza, una sola cosa. En este ambiente es en el que se establecen las relaciones directas y vivas entre los seres, y en el que desaparece lo que separa al ser humano del ser humano y todo aquello que obstaculiza la inocencia original.

Rimbaud dice sobre el ser humano, a propósito de su búsqueda de lo desconocido: «Yo había tomado, en efecto, y con toda sinceridad de espíritu, el compromiso de devolverlo a su estado primitivo de hijo del Sol» («Vagabundos»)[6]. Esto se consigue liberándolo

[6] «Vagabonds», *Illuminations,* en *Poésies, op. cit.,* p. 177.

por medio de la desactivación de los sentidos, es decir, distorsionando los órdenes cognoscitivo y vital a la vez, que es lo que Rimbaud define como «desorden del espíritu», que es «sagrado», y consiste en su liberación de las cadenas institucionales, en todas sus formas y niveles, sociales, religiosos, culturales y morales («Delirios. Alquimia del verbo»)[7]. ¿Por qué es un salvaje quien rechaza la moral dominante («Mala sangre», de *Una temporada en el infierno*)?, se pregunta Rimbaud, abriendo un abismo entre él y los representantes de los valores religiosos y culturales dominantes: los sacerdotes, los profesores y los maestros. Empieza así el camino que conduce al estado natural original. En este ambiente es posible que nazca el amor, el nuevo amor universal, el amor que debe ser reinventado («Delirios. Virgen necia»)[8]. Con el amor es posible cambiar la vida. El amor hace a las almas más transparentes y más capaces para penetrar una en la otra, porque el amor es comprensión y otredad y aquello que despierta en el ser humano el deseo de cambio. De este modo, Rimbaud rechaza enérgicamente los obstáculos para que se produzca ese cambio y, en especial, todo lo que hace de la religión un instrumento de esclavitud.

Rimbaud da aquí al poeta la imagen misma del sufí, el de alguien atormentado interiormente, rechazado por la sociedad y reprobado por la moralidad «de la norma religiosa», aunque acepta esta realidad y la tortura que sufre. La senda que lleva a la verdad no proviene del sistema social, sino de otro sistema que lo transgrede, al que la propia norma religiosa considera desviación,

---

[7] «Délires, Alchimie du verbe» (*Une saison en enfer,* en *Poesíes, op. cit.,* pp. 134, 139).

[8] «Délires, Vierge folle», *ibíd.,* pp. 134-166.

y el sistema social tilda de locura. El sufí, igual que el poeta visionario, es, según el criterio de la verdad, un supremo sabio, pero, según el criterio de la exterioridad social o de la norma religiosa, un hereje y un maldito.

La experiencia poética es, como la sufí, un intento de realizar lo normalmente irrealizable. Es a un tiempo muerte respecto a la vida institucional, a lo sabido, y un viaje a lo más hondo para explorar al máximo lo desconocido. Este viaje es la vía de revelación de los secretos, donde el poeta da a conocer, igual que el sufí, los misterios. Los escritos de Rimbaud no son sino un espacio para las manifestaciones de esa confidencialidad de los secretos. Lo que Rimbaud denomina alquimia del verbo es, en verdad, el medio que permite crear las formas expresivas en el ámbito del misterio o de lo desconocido. Esa vía descrita por Rimbaud es la misma que en el lenguaje sufí se llama la escala de ascenso al conocimiento. Aquí, el conocimiento es visionario, y la razón no tiene nada que hacer en él, puesto que ese conocimiento está fuera de los límites de lo común y lo acostumbrado.

A la luz de lo expuesto, puede afirmarse que la experiencia poética de Rimbaud es una forma de praxis simbólica sufí. Se basa, efectivamente, en un determinado comportamiento vital que requiere un gran esfuerzo y va acompañado de enormes sufrimientos, aunque, a pesar de ello, el poeta persevera para conseguir su objetivo: ser un poeta vidente. Es como si él dijera que de la muerte surge la vida, y de la confusión y la ignorancia brotan el orden y el conocimiento.

Da la impresión, pues, de que Rimbaud, al igual que el sufí, rechaza el mundo aparente al afirmar que la poesía es descubrimiento de la verdadera vida oculta, de lo invisible. Rechazar este mundo conlleva rechazar su

sistema cognoscitivo, o lo que es lo mismo, desactivar sus sistemas de lenguaje y expresión.

Esto significa que la misión del sufí, o la del poeta vidente representado aquí por Rimbaud, no consiste en describir las cosas visibles, sino en traspasarlas en dirección hacia lo invisible. La naturaleza es una escritura secreta cuyos símbolos son descifrados por el poeta. Las cosas son también símbolos. La luz, por ejemplo, como cosa, es inexpresable por la palabra, y, como palabra, es más que luz: es la Verdad, o Dios.

Dicho de otro modo, la misión del poeta es reescribir el mundo de acuerdo con su forma de entender esa escritura secreta. El poeta vuelve, así, a nombrar el mundo. Dentro de este horizonte se comprende lo que Rimbaud dice sobre la alquimia del verbo y que diera colores a las letras, todo ello con el fin de capacitar al lenguaje para que coincida plenamente con las cosas por él reveladas, es decir, para que sea capaz de nombrar de nuevo el mundo y las cosas.

Anular los sentidos significa leer renovadamente el mundo, o sea, rechazar la lectura del mismo a través de los sentidos, los cuales solo pueden leerlo según las relaciones entre unas percepciones sensoriales y otras, es decir, dentro del marco de lo conocido. Anular los sentidos es, en realidad, liberarlos. Y es, al mismo tiempo, liberar el mundo de su imagen dominante, de su estar ya escrito. Mirar el mundo como escrito quiere decir mirarlo como algo determinado, o muerto. Hay que liberarlo también de esa escritura, de esa determinación, y dejarlo suelto. Es como si lo devolviéramos a su disposición original, anterior a la escritura, es decir, a un estado de oralidad. El mundo recobra de nuevo su vitalidad con la oralidad. Los mayores maestros de la humanidad enseñaron oralmente. Sus enseñanzas, que

luego nosotros escribimos, mueren si no las leemos de manera siempre diferente. Esas enseñanzas no enseñan la verdad de las cosas, sino que nos ayudan a descubrirla. Es una verdad dinámica, no fosilizada, que ha de ser interpretada de continuo para que permanezca viva. Y lo mismo sucede con el mundo, que no le fue dado al ser humano para que lo restringiera a un conocimiento determinado, sino para que lo interpretara. El mundo es un río en el que no podemos bañarnos dos veces, como decía Heráclito. Y debe ser también el libro supremo. Cuando entramos en el libro y ya tenemos fijado el sentido de cada palabra y conocemos definitivamente su significación, quiere decir que lo hemos matado. Cada lector, en el transcurso del tiempo, debe entrar en el libro como en un río, de modo que, cuando vuelva a él otra vez, la interpretación del libro cambie, y cambien también el intérprete y el propio libro. El libro es su lectura, su interpretación, puesto que no es únicamente el escritor quien lo escribe, sino que el lector participa también en su escritura.

8

La desactivación de los sentidos va acompañada de dos grandes explosiones cognoscitivas: la explosión del yo y la del lenguaje.

El primer síntoma de la explosión del yo en Rimbaud es que la conciencia de la existencia y de la inexistencia se manifiestan juntas y al mismo tiempo. El *cogito* rimbaudiano, valga la expresión, es lo opuesto al *cogito* cartesiano. Es más bien un *cogito* sufí.

«Je est un autre» (Yo es otro), afirma, lo que significa que la existencia puede ser, desde la subjetividad, una cosa y, desde la objetividad, otra cosa opuesta. La existencia es ella misma y, al mismo tiempo, otra cosa. Como el yo, que es a la vez yo y otro.

Así se destruye el concepto antiguo, que es lógico y psicológico, de la unidad del yo, de la unidad de la identidad. La subjetividad se desintegra, y con su desintegración descubrimos que el yo antiguo, en el sentido habitual, estaba constituido por usos o convenciones sociales, históricas y culturales, debido a su sometimiento al mundo de las apariencias externas. Este yo no es en realidad más que un almacén para las quimeras de la colectividad, o para el mundo de las normas y de la ley religiosa, como dice el sufí. Cela los valores, patrimonio y creencias colectivas, así como las vías para su comprensión.

Y mientras creamos que el yo es el yo y no otra cosa sino él, el sujeto será una unidad individual con su propia identidad, y el sistema de significación será el que instituya la lógica tradicional. Sin embargo, desde que descubrimos que el yo no es el yo, sino el otro, el principio de identidad, en el sentido tradicional, sufre una sacudida y expira. Lo que nos lleva a decir que una cosa puede ser ella misma y otra. El ser humano puede ser en cierto sentido Dios, y viceversa. A partir de aquí, el sistema de significación experimenta un vuelco total.

Explosionar el yo es explosionar la expresión, o el lenguaje.

El sistema de expresión o del lenguaje es, en el marco de nuestro mundo inmediato exterior, el sistema que practica el yo tradicional y externo, que es el sistema de la institución, la convención y lo consensuado.

Pero el sistema de expresión practicado por el yo oculto es lo opuesto a todo lo institucional y trata de captar lo desconocido, lo oculto y lo dinámico fuera de los hábitos y las convenciones.

Para superar el mundo de las apariencias hay que superar el lenguaje que instaura dicho mundo. Así podremos alcanzar lo nuevo con un nuevo lenguaje. Con esta idea se comprende cómo la renovación poética consiste en destruir el sistema de significación institucional y convencional, y cómo no alcanzaremos la verdad más que superando la ley.

Esta es la experiencia interior, sufí, que aspira a comprender lo incomprensible. Se expresa a sí misma con lo que el sufismo llama embriaguez, ebriedad o éxtasis, que es donde se manifiesta el yo que es el otro. En tal embriaguez se produce el estado de unión o unidad, por lo que el sufí exclama: ¡Yo soy Dios! Es una embriaguez que abre horizontes para conocer aquello que escapa al conocimiento. En la medida en que la identidad sea sacudida y soñemos que el yo es otro, en esa misma medida seremos capaces de explorar lo invisible y oír lo inaudito, como decía Rimbaud (carta a Demeny)[9]. La escritura no es aquí más que fijación del vértigo, como dice también Rimbaud : *«je fixais des vertiges»*. Rimbaud emplea en su escritura términos simbólicos sufíes muy reiterados, como sed, bebida, saciarse, hambre, comida, alimento, lágrimas, llanto, risa, danza y locura, que traducen el deseo del poeta de unirse a la existencia o someterse a la naturaleza, como decimos hoy. Y como el sufí se ofrece a sí mismo a Dios, el poeta se ofrece a sí mismo al sol, símbolo de la fusión con la luz primigenia del mundo y con su fuego, y símbolo de haberse

[9] *Poésies, op. cit.,* p. 201 [N.T.].

liberado de todas las formas, lo mismo que en la unión del sufí con la divinidad (poemas «Mala sangre» y «Sol y carne»).

La explosión del lenguaje, que es la forma lingüística de la explosión del yo, se produce en el sufismo árabe en lo que se denomina *xath* (expresión teopática). El *xath,* según lo define el sufismo, es un discurso que la boca profiere traduciendo «una expresión extraña que describe un éxtasis *(wachd)* de desbordante energía e intensa y arrolladora ebullición»[10]. Expresa, pues, el estado visionario, aquel que se produce cuando el vidente se halla en la presencia de lo desconocido o cuando siente que se ha unido a él. En este estado, el vidente no es quien habla o quien piensa, sino que hay un misterio que es el que habla por boca del vidente. No soy yo, sino lo desconocido, es decir, aquella unidad oculta entre el yo y el mundo. En ese estado, el poeta, al igual que el sufí, desaparece en tanto yo, y permanece el misterio y la unidad. El *xath* es una forma de embriaguez del ser en su totalidad, no solo del cuerpo material. Es una embriaguez especial, más allá de que sea alucinación, obsesión, delirio o locura. Es una superación a la vez del tiempo y el lugar.

Llegados a este nivel podemos llamar a dicho estado locura y entender la frase del sufí al-Xibli[11], que repitieron, cada cual a su modo, Rimbaud y todos los poetas visionarios: «Mi locura me salvó, y su razón lo mató», donde el aludido es al-Hallach.

---

[10] Definición citada por Adonis más arriba (p. 139), que el propio autor dice tomar de AL-SARRACH, *al-Luma'*, *op. cit,* p. 346 [N.T.].

[11] Cf. *supra*, p. 50, nota 1

9

Termino estas observaciones diciendo que Rimbaud me parece una novedad en el marco de la cultura occidental, pero que en el de la cultura oriental-árabe es novedoso solo en parte, concretamente por su manera de estructurar y expresar los elementos poéticos. Su poesía es una síntesis de elementos antiguos, pero con un estilo nuevo, lo que es una especial forma de originalidad, más aún, la verdadera forma de originalidad: si se entiende por originalidad la creación no sustentada sobre nada antiguo ni adquirido, estamos ante un sentido erróneo, además de inexistente, de originalidad; semejante clase de originalidad es pura ficción.

Crear es combinar los elementos seleccionados, fundirlos en una estructura diferente, específica, y darles una forma particular. Lo decisivo no es, históricamente, hallar un elemento, sino qué se hace con él, cómo es empleado.

De acuerdo con lo anterior, añadiré que la intuición poética rimbaudiana es, en cuanto conocimiento, una intuición sufí. Es opuesta a las formas de conocimiento occidental racionalistas. Dicha intuición no transmite un conocimiento claro y definido acerca del ser humano, el mundo o Dios, sino que abre un camino. En efecto, el conocimiento es gusto o experiencia personal intransferible y, a veces, indescriptible. De ahí que no encontremos en el texto rimbaudiano un significado definido, porque es un conjunto de posibilidades

cuyas significaciones se renuevan con cada lector y en cada época.

IO

Lo mismo que Rimbaud fue sufí con su palabra, también lo fue con su silencio.

El lenguaje sólo se produce entre un sujeto y otro. Y para que haya lenguaje es necesario distinguir entre sujeto y objeto. El poeta visionario (o el sufí) llega, en su viaje hacia lo desconocido, al límite extremo, es decir, a un estado inexpresable por medio del lenguaje, al estado a-verbal. La búsqueda de la embriaguez, es decir, de la unidad con lo desconocido conduce a una especie de disolución del sujeto en el objeto, a un estado ambiguo definible como que no es sujeto ni objeto.

Por eso, la comunicación no se produce en este nivel con el lenguaje, ni por medio de él. Es como la comunicación en el amor: embriaguez y unión. Esa es la máxima alegría: el ser cerrado en sí mismo abriéndose y fundiéndose en el otro. Esta comunicación integral rompe las cadenas institucionales, en el sentido de que desaparecen los conceptos esclerotizados y el lenguaje de los mismos acaba. En esta unión la liberación es total. Y el silencio es aquí el de la suprema embriaguez, que es indescriptible y deshace la eficacia del lenguaje. Es el instante de la felicidad, el instante de la unión con el ser original, o, como dice Rimbaud, el de la recuperación de la eternidad:

Elle est retrouvée!	¡Ha sido recuperada!
—Quoi? L'eternité.	—¿Qué? La eternidad.
C'est la mer mêlée	Es la mar encrespada
Au soleil. [12]	al sol.

De ahí la importancia de la danza entre los sufíes en este estado a-verbal. Ese es el desorden sagrado. En mi opinión, la causa del silencio de Rimbaud, al trasladarse al estado a-verbal con su poesía, no está lejos de esto. Pero eso es otra cuestión. (Rimbaud dejó de escribir poesía en 1875, y su primera carta desde Adén es del 17 de agosto de 1880).

En el estado a-verbal podemos decir, empleando la lengua esotérica del sufí, que las fronteras del paraíso son mi cuerpo. Lo que se contradice con la institución que, con la lengua de la norma exotérica, proclama:

que la verdadera vida, que no está en esta tierra perecedera, no es posible más que en el otro mundo, el cual está reservado a los creyentes sin mácula;

que la salvación vendrá en un más allá más hermoso y verdadero en el que el ser humano hallará la vida eterna;

que hay que esperar la vida futura y soportar con paciencia el tormento de la presente.

Pero el sufí dice que hemos de vivir la felicidad, la sufí naturalmente, ahora. Alcanzar la muerte, es decir, el más allá, es alcanzar la máxima felicidad, pues la felicidad comienza aquí y ahora. Y también la eternidad. El estado de unión es el paraíso antes del paraíso. La eternidad no es esperada, es vivida. Por ello, la muerte es un prolongado estado de unión, es el estado final, es decir, el retorno final al ser universal.

---

[12] RIMBAUD, *Poésies, op. cit.,* p. 145.

A partir de ahí entendemos cómo el yo, que es otro, se funde con todos los seres. Dios es la existencia en su totalidad, y también el yo es la existencia en su totalidad.

Rimbaud afirma: «Me he convertido en una ópera [fabulosa]»[13], simbolizando esa unidad. Y en símbolo de esa misma unidad afirmaba Ibn Arabí: «Mi corazón se ha convertido en receptor de todas las formas».

Tal vez se entienda en este marco la dispersión de Rimbaud, su opción por dedicarse al viaje y al comercio, como si viviese lo que dijo al-Niffari: «Si no eres testigo de lo indecible, dispérsate con lo decible».

Estamos de acuerdo, pues, con David Guerdon cuando afirma que la propia vida de Rimbaud fue una unidad mística: una voluntad metódica de evolución controlada hacia un objetivo definido desde su infancia con unidad y plenitud. El Rimbaud comerciante de armas fue también el poeta adolescente, llevando así a término un mismo destino, pero por otras vías y con otras herramientas[14]. Llamemos, pues, a Rimbaud con las palabras que él mismo utiliza en *Iluminaciones* —obra con la que culmina su proyecto poético de liberar al ser humano devolviéndolo a su yo y a su naturaleza original— «Hijo del sol», y digamos con él: «En una magnífica morada cercado por el Oriente entero llevé a cabo mi inmensa obra y pasé mi ilustre retiro» («Vidas», III, en *Iluminaciones)*[15].

---

[13] *Ibíd.*

[14] GUERDON, David, «L'itinéraire alchimiste d'Arthur Rimbaud», en *Rimbaud multiple,* ed. de D. Bedou y J. Touzot, París, 1986, p. 100.

[15] RIMBAUD, *Poésies, op. cit.,* p. 164. Oriente es, para Rimbaud, un lugar geográfico en la medida en que también es un concepto o una mirada. Es horizonte en la misma medida en que es dimensión vertical. Dirigirse a «Oriente» y buscarlo para llegar a él son, como vimos, los móviles más

En *El lenguaje de los pájaros,* de Farid al-Din al-Attar, los treinta pájaros descubren, después de un largo viaje de peregrinación, al maravilloso pájaro Simurg y se dan cuenta de que ese pájaro son ellos mismos, de que existe una total fusión entre ellos y él: la identidad es una, pero múltiples las formas.

Y así decía Muhí l-Din Ibn Arabí: «Quien lo ve tal como es, se ve a sí mismo». Para que conozcas al otro es necesario, pues, que lo veas tal como es, no como tú eres. Me imagino que Rimbaud, también en este campo, el del diálogo entre el yo y el otro, y entre las culturas, fue un fundador, puesto que vio el sufismo, es decir, Oriente, ese otro, tal como es, no como era él, Rimbaud.

---

profundos de su poesía. Esto lo confirma su propio itinerario vital, un itinerario que indica que «Oriente» no es solo un deseo o un sueño, sino también una reivindicación. Así que fue a él. ¿Es este el motivo por el que dejó de escribir poesía, o se fue allí después de dejar de escribirla para vivir con su cuerpo lo que había imaginado y buscado con su y en su poesía? ¿O tal vez su dejar de escribir con la palabra se produjo inducido por la idea de escribir con la acción? Lo cual es una actitud sufí esencial, la de preferir la praxis a la escritura. Es como si la liberación, si es que existe liberación, se consiguiera por la acción. Así que le fue dado experimentar el mundo, no a través de la alquimia del verbo (en Occidente), sino a través de la alquimia de la acción (en Oriente). Es como si hubiera querido, igual que el sufí, anular la distancia entre él y lo imaginado para escapar de la definición verbal y superar la ficción que crean las palabras. Es como si deseara, lo mismo que el sufí, que su cuerpo fuera el lugar de la transformación y unirse con la existencia entera, en vez de unirse, parcialmente, con la fantasía.

APÉNDICE I

SELECCIÓN DE TEXTOS SURREALISTAS[1]

IDEAS GENERALES

I

SURREALISMO: sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. ENCICLOPEDIA: *filosofía.* El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, en la omnipotencia del sueño y en el desinteresado juego del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los demás mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.

BRETON, André, *Manifeste surréaliste,* 1924, París, Gallimard, 1972, p. 37. (Cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *Le surréalisme,* p. 5).

---

[1] Los textos aquí seleccionados están tomados de la obra de Henri Béhar y Michel Carassou, *Le surréalisme,* París, Librairie Générale Française, 1984, que es un repertorio prácticamente completo sobre esta temática. [Aunque Adonis cita siempre las páginas correspondientes a esta obra, nosotros añadimos también las referencias completas de los textos originales (N.T.)].

2

Todo lleva a creer que existe cierto punto del pensamiento *[esprit]* [2] en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y la bajo dejan de ser percibidos de manera contradictoria. Inútil es buscarle a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar dicho punto.

(Párrafo del *Second Manifeste* encabezando el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* [que los surrealistas publicaron, al cuidado de Éluard y Breton, en 1938, con motivo de su primera gran exposición en París]; cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *op. cit.*, p. 6).

3

El surrealismo, en sentido amplio, representa la más reciente tentativa para romper con las cosas que son y para sustituirlas por otras en plena actividad y génesis, cuyos cambiantes contornos se inscriben —en filigrana— en el fondo del ser… Nunca en Francia una *escuela* de poetas había mezclado así y tan conscientemente el problema de la poesía con el problema crucial del ser.

Raymond, Marcel (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd,* p. 7).

---

[2] En la generalidad de estos textos, Adonis traduce la palabra francesa *esprit* por la árabe *fikr* (pensamiento), lo que advierte a veces dejando el concepto francés entre paréntesis, con el fin de evitar malentendidos con otros vocablos árabes [N.T.].

4

[Breton] distinguía el surrealismo eterno, cuyos elementos encontramos en todas las culturas, del surrealismo tal como se encarnó históricamente en Francia desde 1924 (fecha del primer *Manifiesto*) hasta 1969 (fecha de la disolución del grupo, tres años después de su muerte). Las relaciones entre uno y otro son constantes. El surrealismo histórico bebió de las fuentes del surrealismo eterno, de la misma manera que este tomó nueva vida por la presencia de seres sensibles.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *Ibíd.*

5

Más allá de estas influencias literarias, el surrealismo descubre un nuevo modo de pensamiento, una lógica anticartesiana, que lo hace asimilarse a la mentalidad mágica. En la medida en que tome consciencia de su parentesco espiritual con los locos, los niños y los primitivos, dirigirá su curiosidad hacia las etnias excluidas por la civilización, y hacia una tradición esotérica…

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *Ibíd.,* p. 8.

6

Nada nos impide hablar del humanismo surrealista (….). Se trata de romper todas las barreras que limitan al individuo y lo convierten en extraño para sí mismo. El surrealismo rechaza las exclusividades y las oposiciones binarias (razón-locura, real-ilusorio; niño-adulto vigilia-sueño…). Postula un hombre al fin reunificado, en estado de invención y creación permanentes.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd .,* p. 9.

EL AMOR

1

Para los surrealistas, la verdadera revolución es la victoria del deseo.

Nadeau, Maurice (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.*, p. 120).

2

Luchando por la liberación del Eros, los surrealistas lo consideraron una fuerza subversiva, una fuerza negadora que era preciso enarbolar contra la realidad represiva.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 124.

3

[El amor surrealista] emana de una sensualidad trastornada por la espera de una felicidad que está más allá de la sola satisfacción de los sentidos.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 132.

4

El amor no se confunde con la tiranía de los instintos desenfrenados. La secreta aspiración de los seres sería la de vivir un amor único, *un amor loco.* Pero las coacciones sociales, las consideraciones materiales, «el corredor de los minutos, de las horas, de los días que se suceden sin parecerse» *(El amor loco* de Breton), corren el riesgo de convertir a este amor único en un conmovedor deseo más que en un realidad vivida.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* pp. 133-134.

5

Sin prejuicio del empleo de los medios necesarios para la transformación del mundo y, especialmente, por tanto, la supresión de los obstáculos sociales, tal vez no sea ocioso convencerse de que esta idea del amor único procede de una actitud mística —lo que no excluye que la sociedad actual la mantenga para fines equívocos—.

Sin embargo, creo entrever aquí una posible síntesis de dicha idea y de su negación.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 134-135.

6

Esta búsqueda del amor electivo, que excluye toda actitud narcisista, conduce a la celebración de la mujer amada, incluso si ésta no es aún más que la mujer soñada y esperada, como en «La unión libre» (poema de Breton) (…). El poeta se abisma en la mujer amada. En un solo ser se concilia «todo lo que puede ser esperado de fuera y de dentro» (Breton).

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 135-137.

7

Mujer, tomas, sin embargo, el lugar de toda forma (…). Eres el resumen de un mundo maravilloso, del mundo natural, y quien renace cuando cierro los ojos. Eres el muro y su abertura. Eres el horizonte y la presencia (…). El eclipse total. La luz. El milagro: ¿acaso se puede pensar en algo que no sea el milagro, cuando el milagro está ahí en su traje de noche? Así, el universo se borra poco a poco para mí, se funde, mientras que de sus profundidades se eleva un adorable fantasma, sube una mujer grande ya perfilada, que aparece en todas partes sin que nada me separe de ella en el más firme aspecto de un mundo que toca a su fin (…). La mujer grande crece. Ahora, el mundo es su retrato (…). Vosotras, montañas,

no seréis nunca sino la lejanía de esta mujer, y yo, si estoy allí, es para que ella tenga una frente en la que posar su mano. Ella crece. La apariencia del cielo ya ha sido alterada por esta creciente hechicera. Los cometas caen en los vasos debido al desorden de sus cabellos. Sus manos, pero lo que toco participa siempre de sus manos. He aquí que no soy más que una gota de lluvia sobre su piel, el rocío. Mar, ¿amas a tus ahogados que se pudren? ¿Amas la dulzura de sus fáciles miembros? ¿Amas su amor renunciando al abismo? ¿Amas su increíble pureza y sus cabellos flotantes? Entonces, mi océano, que ella me ame. Pasa, pasa a través de mis palmas, agua cual lágrimas, mujer sin límite, por la que soy enteramente bañado. Pasa a través de mi cielo, mi silencio, mis velas. Que mis pájaros se pierdan en tus ojos…

ARAGON, L., *Le Paysan de Paris, op. cit.,* pp. 208-210 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* pp. 137-139).

8

André Breton se proponía justificar y preconizar el «comportamiento lírico». Él mismo, y todos sus amigos poetas, aportaron múltiples ejemplos celebrando a la mujer y, a través de ella, el amor que permite «realizar el milagro». Toda la poesía de Éluard exalta el ser único con un lirismo que incluye al cosmos por entero.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 139.

9

Los astros te adivinan, las nubes te imaginan.
(…)
Yo le canto a la gran alegría de cantarte,
a la gran alegría de tenerte o no tenerte,
al candor de esperarte y a la inocencia de conocerte.
Oh tú que suprimes el olvido, la esperanza y la ignorancia,
tú que suprimes la ausencia y me pones en el mundo,
yo canto por cantar y te amo por cantar
el misterio en el que el amor me crea y se libera…

Éluard, Paul, *Capitale de la douleur,* en *Oeuvres complètes,* I, París, Gallimard, 1968, pp. 140-141 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 140).

10

De los poemas de Breton, Aragon, Éluard, Péret…, se desprende una visión surrealista de la mujer. Iluminada, la mujer es también iluminadora: ella revela al hombre al mismo tiempo que le desvela los secretos del universo. Al representar toda la realidad, la mujer es, sucesivamente, la naturaleza, la madre consoladora, la musa o la médium.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 142.

11

Me parece que hay dos tipos de mujeres idóneas para experimentar el amor sublime, porque encarnan dos aspectos de la feminidad con rasgos claramente discernibles que las diferencian de todos los demás tipos posibles: la mujer-niña y la hechicera; la primera representa la expresión optimista del amor y, la segunda, su cara pesimista. Su personalidad de contornos perfectamente acusados las opone solamente a hombres cuya virilidad adquiere caracteres distintivos igualmente precisos. La mujer-niña suscita el amor del hombre plenamente viril pues ella lo completa rasgo por rasgo. Este amor la revela a ella misma proyectándola en un mundo maravilloso, al que ella se abandona por entero. Ella representa la vida que se despierta a pleno día, cuando la primavera se llena de flores y cantos (…). Ella esperaba el amor como los brotes el sol y lo acoge como un regalo inesperado, pero más suntuoso de lo que había soñado.

PÉRET, Benjamin, *Antologie de l'amour sublime,* París, Albin Michel, 1956, pp. 27-28 (Cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* pp. 143-144).

12

…Es la mujer-niña la que se impone en la imaginería surrealista con los textos de Breton (…). Breton desarrolló la idea de salvación de la humanidad por medio de la mujer-niña…

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* pp. 144-145.

13

No debe olvidarse el lugar que otorgaba Breton a la infancia, símbolo de la «verdadera vida».

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 146.

14

Paul Éluard celebra, en toda su poesía, ese ser único que acaba por confundirse con «una realidad inalcanzable para el pensamiento y las palabras». La busca del amor se confunde con la búsqueda de la unidad. El amor adquiere así la dimensión de un mito…

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 149.

15

… El amor sublime llama a divinizar al ser humano (…). El amor sublime representa, pues, en primer lugar, una revolución del individuo contra la religión y la sociedad…

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 150.

16

En tal concepción, la mujer ocupa el lugar de lo Absoluto.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.*

17

…Es perfectamente cierto que el amor carnal y el amor espiritual son sólo uno.

BRETON, A., «Du surréalisme en ses oeuvres vives», en *Manifestes du surréalisme, op. cit.,* p. 184 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 152).

18

La complementariedad de dos amantes les permite engendrar el cosmos, como él los engendra a ellos.

BENAYOUM, Robert, *Érotique du surréalisme,* París, Pauvert, 1965, p. 177 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 153).

19

En un acto de fusión total, el ser humano, reconciliado consigo mismo y con el mundo, se convierte en el «microcosmos», en «resumen del universo».

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 153.

RAZÓN / IMAGINACIÓN

1

Todavía vivimos bajo el reinado de la lógica (…). Pero actualmente los procedimientos lógicos ya no se aplican más que en la resolución de problemas de interés secundario. El racionalismo absoluto que sigue de moda no permite considerar más que los hechos que atañen limitadamente a nuestra experiencia (…). Con la excusa de la civilización, con el pretexto del progreso, hemos llegado a desterrar del pensamiento todo lo que se puede clasificar, errónea o acertadamente, de superstición, de quimera, y a proscribir cualquier forma de investigación de la verdad que se sale de lo habitual.

BRETON, A., *Manifeste du surréalisme,* en *Manifestes du surréalisme, op. cit.,* pp. 18-19 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 158).

2

La razón, he ahí la peor enemiga del pensamiento.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 159.

3

Para nosotros, jóvenes surrealistas de 1924, la razón era la gran «prostituta». Entendíamos que cartesianos, volterianos y demás funcionarios de la inteligencia no la utilizaban más que para conservar valores establecidos y muertos (…). Desde finales del invierno de 1924 nos

abandonamos frenéticamente al automatismo (…). Objetivamente, añadiré que a esta inmersión en la noche (en lo que los románticos alemanes llamaron el lado nocturno de las cosas), y a la llamada siempre deseable de lo maravilloso, se unía el juego: el juego serio.

MASSON, A., *Le Rebelle du surréalisme, Écrits, op. cit.,* pp. 16-17 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 159).

4

Si la lógica constituye, según la expresión de Breton, «la más odiosa de las prisiones», ello se debe ante todo a que no puede dar cuenta de la realidad del mundo exterior, ni menos aún del funcionamiento del pensamiento.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 159.

5

Que los hechos de la vida aparezcan como si fueran coherentes es resultado de un proceso de acomodamiento muy similar al que hace parecer al pensamiento como coherente, aunque su libre funcionamiento es la incoherencia misma.

DALÍ, Salvador, *Oui 1,* París, Denoël, 1971, p. 147. (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 160).

6

En el desierto de lo racional, de lo abstracto, cuando pasa Dalí brotan (¡qué líquido placer!) las fuentes de la irra-

cionalidad concreta. Ahora bien, si eso concreto nos parece irracional, la culpa la tiene únicamente la razón. Esa vieja engreída que es la razón había acabado adoptando formas tan restrictivas, que el pensamiento ha tenido que declararse contra ella en el transcurso de los últimos años. Paralítica y paralizante, introducía su opacidad entre el pensador sentado para pensar y la materia que se mueve, la materia que se metamorfosea, como si dicha materia no fuese en absoluto materia para pensar. La razón, esa miserable, lo ensuciaba todo con su prudencia realista (…). A los intelectuales no les gusta el riesgo…

Crevel, René, «Nouvelles vues sur Dali et l'obscurantisme» (1933), en *L'Esprit contre la raison,* París, Tchou, 1969, pp. 83-84 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 161).

7

La lógica congela la representación del mundo en una serie de antinomias —lo real y lo posible, la acción y el sueño, la normalidad y la locura—, que forman el aparato del conservadurismo social destinado a prevenir «cualquier insólita agitación» del individuo.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 161.

8

…Siempre es la imaginación la única que actúa. Nada me puede asegurar la realidad, nada me puede asegurar que yo no la establezco sobre un delirio interpretativo, ni el rigor de una lógica, ni la fuerza de una sensación.

Aragon, L., *Le Paysan de Paris, op. cit.,* p. 12 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 162).

9

La imaginación que cada cual lleva dentro de sí es la única capaz de levantar la prohibición del ámbito en el que sin ella no podemos entrar. Sólo ella pueda apartar los «barrotes de la lógica».

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.*

10

Querida imaginación, lo que más me gusta de ti es, sobre todo, que no perdonas. La palabra libertad es lo único que todavía me anima (…). Esclavizar la imaginación (…) es apartarse de todo lo que de suprema justicia hay en el fondo de uno mismo. Únicamente la imaginación me rinde cuentas de lo que *puede ser,* y eso ya es suficiente para levantar un poco la terrible prohibición, y suficiente para que me entregue a ella sin miedo a equivocarme…

BRETON, A., *Manifeste du surréalisme,* en *Manifestes du surréalisme, op. cit.,* pp. 12-13 (cit. por H. Béhar y M. Carassou, *ibíd.,* p. 163)

LA ESCRITURA AUTOMÁTICA (INVOLUNTARIA)

1

La operación (de la escritura automática) no se refiere sólo al lenguaje. El automatismo proporciona también revelaciones sobre el sujeto, sobre las regiones de su pensamiento en las que «se erige el deseo sin coacción».

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 178.

2

La escritura automática abre sin cesar nuevas puertas que dan al inconsciente y, conforme lo confronta con la consciencia y con el mundo, incrementa su tesoro. Y en la misma medida, esa escritura podría renovar también dicha consciencia y dicho mundo si, liberados de las feroces condiciones que les son impuestas, aligeran su peso sobre el individuo.

ÉLUARD, Paul, prefacio a *La Sauterelle arthritique* de Gisèle Prassinos, 1935; en ÉLUARD, P., *Donner à voir,* en *Oeuvres complètes,* I, *op. cit.,* p. 981 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* pp. 178-179).

3

Incluso cuando se experimentaron otras vías de exploración del inconsciente, la escritura automática siguió siendo el medio más frecuentemente empleado por los surrealistas.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 179.

4

Las taimadas protestas de la crítica, particularmente atenta y agresiva en este punto, no son, en efecto, las que me impedirán reconocer que, durante años, conté con el torrencial caudal de la escritura automática para limpiar definitivamente la cuadra literaria. A este respecto, la voluntad de abrir de par en par las esclusas seguirá siendo, sin la menor duda, la idea generadora del surrealismo.

BRETON, A., «Le Message automatique», *Point du jour* (1934), París, Gallimard, 1970, p. 171 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.*).

5

Es natural que lo que apareció primero en este encuentro entre la poesía y la escritura irreflexiva, fuera la decisión de escapar de las coacciones: la razón nos vigila, el espíritu crítico nos sujeta, y hablamos según las conveniencias y las convenciones. La escritura automática nos revela un medio de escribir al margen de esas potencias (…), libre de lo cotidiano y de su molesta mirada. De ahí que las libertades de la escritura vayan unidas, en la historia del surrealismo, a las *experiencias del sueño* (…).

La escritura automática tendía a suprimir las coacciones, a evitar los intermediarios, a rehusar cualquier mediación, y ponía la mano que escribe en contacto con algo original para hacer de esta mano activa una pasividad soberana, no una «mano pluma» —un ins-

trumento, una herramienta servil—, sino una potencia independiente sobre la que nadie tuviera derecho, ni a nadie perteneciera, y que no pudiera ni supiera hacer otra cosa que escribir: una mano muerta análoga a esa mano de gloria de que habla la magia (…).
Esto es lo primero que nos recuerda la escritura automática: que el lenguaje con el que ella nos asegura el acercamiento no es un poder, no es el poder de decir. No es nunca el lenguaje que hablo. En él «yo» no hablo nunca. Lo propio de la palabra habitual es que entenderla forma parte de su naturaleza. Pero, en ese punto de la experiencia, el lenguaje carece de sentido. De ahí el riesgo de la función poética, pues el poeta es quien entiende un lenguaje sin sentido.

Blanchot, Maurice, «Continuez tant qu'il vous plaira», en la *N.R.F.,* febrero, 1953 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 181-183).

EL SUEÑO

I

Al sueño se le ha tenido desde muy antiguo por una forma de inspiración. Es en sueños como los dioses hablan a su víctima, etc. Debe hacerse notar, sin embargo, que quienes se han ocupado de registrar sus sueños, por preocupaciones literarias o médicas (…), no lo han hecho para establecer relaciones con algún más allá. Puede decirse que soñando se han sentido menos inspirados que nunca. Relatan con fidelidad objetiva lo que recuerdan haber soñado. Incluso puede decirse que en ninguna parte puede alcanzarse una objetividad

tan grande como en el relato de un sueño, puesto que aquí no hay nada que se llame censura, razón, etc., que se interponga entre la realidad y quien duerme, como sucede en el estado de vigilia.

ARAGON, L., *Traité du style,* París, Gallimard, 1926, pp. 182-183 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 187).

2

Sólo el sueño concede al ser humano todos sus derechos a la libertad. Gracias al sueño, la muerte no tiene ya un sentido oscuro y el sentido de la vida se hace indiferente.
(…) ¿Qué son el papel y la pluma, qué es escribir, qué es la poesía ante ese gigante que tiene los músculos de las nubes en sus músculos?
(…) El surrealismo abre las puertas del sueño a aquellos con los que la noche se muestra avara. El surrealismo es el punto de encuentro entre los encantamientos del sueño, el alcohol, el tabaco, el éter, el opio, la cocaína y la morfina; pero también es el que rompe las cadenas, no dormimos, no bebemos, no fumamos, no esnifamos, no nos pinchamos, y soñamos, entonces la rapidez de las agujas de las lámparas introduce en nuestros cerebros la maravillosa esponja desflorada del oro…

BOIFFARD, J.-A, ÉLUARD, P. y VITRAC, R., «Préface», en *La Révolution surréaliste,* nº 1, *op. cit.,* p. 1 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 189).

3

No pienso que el sueño sea taxativamente lo contrario del pensamiento. Lo que sé de él me lleva a creer que solo es, al fin y al cabo, una forma más libre, más descuidada, de pensamiento.

Reverdy, Pierre, en *La Révolution surréaliste,* nº 1, 1er décembre 1924 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 189).

4

En el momento en que los surrealistas se metieron más a fondo en la acción política fue cuando defendieron con más fuerza los derechos del soñador. El surrealismo se pone al servicio de la revolución porque la revolución está al servicio del sueño.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.*

5

Al individuo solitario, en el flujo y reflujo de multitudes desconocidas, en los ataques que libra sin cesar, en el torbellino de sensaciones y pensamientos, no le quedaría posibilidad alguna de salvarse si la noche no se ocupara de borrar las intrigas y obstáculos y de ele-

girle lo que necesita para perdurar. Si logra leer en sus sueños, conocerá el papel que le ha sido asignado entre los vivos.

ALEXANDRE, M., *Cassandre de Bourgogne,* París, Corrêa-Buchet/Chastel, 1939, p. 147 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 191).

6

La escritura automática, el relato de los sueños, la simulación de delirios, son técnicas de investigación del inconsciente que, simultánea o sucesivamente empleadas, permiten descubrir la dinámica de la imaginación. Tal vez con la noción de «irracionalidad concreta» aparecen íntimamente mezcladas la función del conocimiento y la del deseo. Sumergirse en el inconsciente favorece la profundización en lo real, que es también su invención. Se rechazan los límites del mundo porque, al mismo tiempo, se recrea el mundo. Lo objetivo y lo subjetivo ya no son disociables.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 203.

LO SURREAL

I

Por las exigencias de su proceder, así como por las circunstancias, que les llevaron a privilegiar la acción, los surrealistas supieron evitar los peligros de un romanticismo místico que desestima la realidad y los hubiera sumido en el nihilismo de la desesperación. Los sueños

no fueron vistos tampoco como un refugio más allá de los límites de un mundo incapaz de satisfacer al individuo, sino que siempre fueron el acicate que empujaba a éste a no resignarse con las condiciones que le vienen impuestas, sino a intentar superarlas con todas las fuerzas recuperadas.

No se trata de contemplación, ni de huida fuera de la realidad, sino que el surrealismo, en el mismo movimiento de exploración de las profundidades subjetivas, se vuelve hacia el mundo exterior, no tanto para reconocerlo tal cual es, como para recrearlo según las leyes del deseo.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 217-218.

2

La existencia está en otro sitio.

Breton, A., *Manifeste du surréalisme, en Manifestes…, op. cit.,* p. 64 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 219).

3

Así, pues, para Breton existe una interrelación muy estrecha entre la necesidad natural que rige el mundo y la necesidad humana, gracias a la cual se suelen realizar las aspiraciones más profundas del individuo. Parece que es posible reconciliar al ser humano con el mundo exterior desde que este deja de ser sentido como extraño u hostil.

Para llegar a dicha reconciliación (…), el surrealismo hubo de comenzar, sin duda, por rechazar la realidad

del mundo. Este rechazo no era más que la primera etapa en un movimiento dialéctico llamado a renovarse hasta alcanzar el fin último: la fusión con el mundo.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 227.

4

El principio del método surrealista no es la razón hegeliana, ni el trabajo marxista: es la libertad.

ALQUIÉ, F., *Philosophie du surréalisme,* París, Flammarion, 1955, p. 115 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 230).

5

Pido que se preste mucha atención a que las investigaciones surrealistas tienen una notable analogía en cuanto al fin con las de la alquimia: la piedra filosofal no es otra cosa que aquello que debería permitir a la imaginación humana tomarse una brillante revancha sobre las cosas; y aquí estamos de nuevo, después de siglos de domesticación del espíritu y de loca resignación, intentando liberar definitivamente esta imaginación a través del «prolongado, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos»…

BRETON, A., *Second Manifeste du surréalisme,* en *Manifestes…, op. cit.,* pp. 134-136 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* pp. 251-252).

6

Entre la «alta magia» y lo que Breton no vacila en llamar la «alta poesía», parece haber una profunda unidad de preocupaciones. En su «Teatro alquímico», Antonin Artaud transmite todo el alcance de ese encuentro entre la iluminación poética y las verdades arraigadas en la Tradición.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 252.

7

A través de su práctica de la poesía, los surrealistas encontraron el sentido de la Gran Obra alquímica, que es hacer penetrar al iniciado en los misterios del cosmos.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 254.

8

Sabido es que la palabra poesía […] no indica una fabricación ordinaria más que para aquellos que la reducen a orfebrería verbal. Pero, para aquellos que conservan el sentido del misterio poético, la poesía es una «acción sagrada». Es decir, excede la habitual escala humana de la acción. Como la alquimia, trata de unirse al misterio de la «creación primordial», es decir, realizar la Gran Obra en el hogar del microcosmos.
Esto muestra cómo, para los alquimistas, la operación material de la transmutación adquiría un valor «poéti-

co», mágico-sagrado. Y, recíprocamente, la poesía moderna (…) es también un proyecto de transmutación, pero esta vez del lenguaje, y sus detractores no saben bien lo que dicen cuando la califican de alquimia. La poesía intenta, asimismo, producir a través de una transmutación exterior una metamorfosis interior. En el caso del surrealismo, este inaugura una tentativa de metamorfosear al ser humano y al universo por la conjunción de la escritura automática y del azar objetivo, y por los síntomas precursores de la videncia y de la futura glorificación del ser humano, la escritura inaugura una tentativa de metamorfosis del ser humano y del universo.

Así, la alquimia es poesía en el sentido estricto del término, y el surrealismo es verdaderamente una transmutación alquímica. Por la transmutación de la materia mineral o verbal, la finalidad de una y otro es la metamorfosis del ser humano y del cosmos.

CARROUGE, M., *André Breton et les données fondamentales du surréalisme, op. cit.,* pp. 84-85 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* pp. 254-255).

9

La vía cognoscitiva del surrealismo encierra, igual que la de la alquimia, una voluntad de transformar al ser humano y al universo, de darle al ser humano el lugar que le corresponde a través de la recuperación de sus capacidades perdidas.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 255.

10

El conocimiento científico de la naturaleza no tendrá valor más que con la condición de que pueda ser restablecido el *contacto* con la naturaleza a través de vías poéticas y, me atrevería a decir, místicas.

Breton, A., *Entretiens, op. cit.*, p. 252 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M.,*ibíd.,* p. 256).

11

El recuerdo de un paraíso perdido autoriza al ser humano a no conformarse con las condiciones que le son dadas en este mundo, y le suministra también la fuerza suficiente para intentar superarlas.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.*

12

…Vivimos en los escombros del paraíso. De ahí que, además, contemos con la esperanza de alcanzar el punto supremo.

Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme, op. cit.,* p. 43 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 256).

13

¿Acepta Breton la noción de caída original, que pertenece también a la tradición esotérica? Si el surrealismo conserva la esencia del conocimiento religioso, rechaza, por el contrario, cualquier idea de trascendencia, y niega cualquier dogma, «cualquier discurso propiamente cosmológico», lo que le impide adoptar completamente la visión de la realidad propuesta por los herméticos.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 258.

14

Privilegiando el deseo, «gran portador de claves», el surrealismo se arriesgaba también a prohibirse a sí mismo la entrada en el mundo de lo maravilloso. Aunque despoje a lo real de su realidad, el deseo no deja, sin embargo, de remitirse a lo real. ¿No es esta exaltación del deseo y, al mismo tiempo, de la libertad del individuo, lo que mantiene al surrealismo a la misma distancia tanto del materialismo como del espiritualismo?

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 259.

EL LENGUAJE

1

A lo largo de su existencia, el surrealismo ha proclamado la primacía del lenguaje. Primacía temporal: es sin duda la escritura automática (…), la que está en el origen de la constitución del movimiento (…). Primacía también en la importancia atribuida al lenguaje, no sólo como medio de comunicación (…), sino como medio de expresión y de acción, ambos unidos. Si el lenguaje no nos traiciona, dicen en sustancia los surrealistas, podremos expresarnos totalmente, sin barreras, y conocernos así tal como somos, más allá de las convenciones sociales. Recuperada esta función de conocimiento, los seres humanos se entenderán de inmediato y podrán transformar el mundo en común. Hay pues, particularmente en Breton, una nostalgia rousseauniana del lenguaje original.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 312-313.

2

Basta con que nuestra crítica se dirija a las leyes que rigen su combinación (de las palabras). ¿La mediocridad de nuestro universo no depende esencialmente de nuestro poder de enunciación? (…) ¡Qué es lo que me impide alterar el orden de las palabras! (…) El lenguaje puede, y debe, ser arrancado de su servidumbre. ¡Basta ya de descripciones de la naturaleza, basta de estudios costumbristas! ¡Silencio, para que yo pase adonde na-

die ha pasado jamás, silencio! —Tú primero, mi bello lenguaje.

BRETON, A., «Introduction au discours sur le peu de réalité», en *Point de jour,* pp. 22-23. (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 314).

3

El lenguaje desaparece como instrumento, porque se ha convertido en sujeto. Gracias a la escritura automática, el lenguaje se beneficia de la mayor promoción. Ahora se confunde con el «pensamiento» humano, se une a la única espontaneidad verdadera: el lenguaje es la libertad humana que actúa y se manifiesta. Que las construcciones racionales sean rechazadas, que los significados universales se desvanezcan, ello quiere decir que el lenguaje no debe ser *utilizado,* que no debe servir para expresar, que es libre, la libertad misma. Cuando los surrealistas hablan de «liberar» las palabras, de tratarlas de otro modo y no como pequeños auxiliares, lo que pretenden es una auténtica reivindicación social. Hay hombres, y una clase de hombres, que otros utilizan como instrumentos y objetos de cambio: en ambos casos, la libertad, la posibilidad que tiene el hombre de ser sujeto, es discutida sin ambages.

Mas esa emancipación de las palabras sólo puede tener un doble sentido. De un lado, no puede decirse con propiedad que en la escritura automática la palabra se hace libre, sino que la palabra y mi libertad son una misma cosa. Yo me deslizo en la palabra, ella conserva mi huella y es mi realidad impresa; se adhiere a mi no-adherencia. Pero, de otro lado, la libertad de las palabras significa que las palabras se hacen libres por sí mismas: no dependen exclusivamente de las cosas que expresan,

sino que actúan por su cuenta, juegan, y, como dice Breton, «hacen el amor».

Blanchot, Maurice, *La Part du feu, op. cit.,* pp. 94-96 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* pp. 326-327).

4

La consideración del lenguaje como un río subterráneo que tienen el deber de sacar a la luz, hizo que los surrealistas planteasen el problema de la inspiración en términos diferentes a los románticos. Para ellos, ese río se ofrece a todos y basta con saber oír su rumor, es decir, con ponerse en condiciones favorables para escucharlo.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 328.

5

El poeta es quien inspira más que quien es inspirado.

Éluard, Paul, *Ralentir travaux,* en *Oeuvres completes,* I, op. cit., p. 270 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 339).

LA ESCRITURA

I

Los surrealistas, poetas ante todo, emprenden una reflexión sobre sus medios de expresión y, particularmente, sobre la imagen, vehículo privilegiado de la poesía.

No se trata de retórica, sino de vida y acción en la medida en que las imágenes les parecen, a partir de la experiencia del automatismo, dictadas por el inconsciente. Enunciándolas, el poeta tiende un puente a lo objetivo, entra en resonancia con el universo y, con sus palabras, aspira a transformarlo.

BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* p. 354.

2

La imagen es pura creación del pensamiento.

No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

Conforme las relaciones de las dos realidades aproximadas sean más lejanas y exactas, la imagen será más fuerte, tendrá más potencia emotiva y más realidad poética.

Dos realidades sin ninguna relación entre sí no pueden ser aproximadas útilmente (…).

Una imagen no es fuerte porque sea *violenta* o *fantástica,* sino porque la asociación de ideas producida sea lejana y exacta (…).

Lo grande no es la imagen, sino la emoción que provoca (…).

La emoción así provocada es pura, poéticamente, porque nace fuera de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación.

REVERDY, Pierre, *Nord-Sud,* París, Flammarion, 1975, pp. 73-75 (cit. por BÉHAR, H. y CARASSOU, M., *ibíd.,* 354-355).

3

El criterio de fuerza y autenticidad de la imagen surrealista reside en su imprevisión, en su voluntaria discontinuidad y en la inmediatez de su emanación. La imagen es una chispa tanto por su fulgor como por su fugacidad. «Las imágenes más vivas son las más fugaces», escribe Breton [en la *Ode à Charles Fourier*]. En la medida en que la metáfora presente un carácter explosivo o incoherente, tendrá más potencia sugestiva y expresará mejor el sentido de la participación cósmica.

Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 358.

4

Un poema debe ser una derrota del intelecto. No puede ser otra cosa.
(…)
La poesía es lo contrario de la literatura.

Éluard, Paul y Breton, André, *Notes sur la poésie* (1936), en Éluard, P., *Oeuvres completes,* I, *op. cit.,* p. 474 (cit. por Béhar, H. y Carassou, M., *ibíd.,* p. 375).

APÉNDICE II

SELECCIÓN DE FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ACERCA DEL SURREALISMO

LIBROS

Abastado, Claude, *Introduction au surréalisme,* París, Bordas, 1971.

—, *Le Surréalisme,* París, Hachette, 1975.

—, «Écriture automatique et instance du sujet», *Revue des Sciences Humaines,* Lille, nº 4, 1981, pp. 59-75.

Alexandrian, Sarane, *André Breton par lui-même,* París, Le Seuil, 1971 [*Breton según Breton,* Barcelona, Laia, 1974].

—, *Le Surréalisme et le rêve,* París, Gallimard, 1974.

—, *Les Libérateurs de l'amour,* París, Le Seuil, 1977 [*Los libertadores del amor,* Barcelona, Ibérica de ediciones, 1980].

Alquié, Ferdinand, *Philosohpie du surréalisme,* París, Flammarion, 1955.

—, «Le Surréalisme et l'art», en *Les Etudes philosophiques,* nº 2, 1975.

Anzieu, Didier, *L'Auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse,* París, p.u.f., 1975 [*El autoanálisis de Freud y el descubrimiento del psicoanálisis,* México, Siglo xxi, 1979, 1998 (4ª ed.)].

Audoin, Philippe, *Breton,* París, Gallimard, 1970.

—, *Les Surréalistes,* París, Le Seuil, 1973.

Bataille, Georges, «La vieille taupe et le préfixe "sur" dans les mots "surhome" et "surréaliste"», en *Oeuvres complétes,* t. ii, París, Gallimard, 1970-1988, pp. 93-109.

—, «Le Surréalisme au jour le jour», en *Oeuvres complètes,* t. ii, París, Gallimard, 1976, pp. 176-184.

Bédouin, Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme: 1939-1959,* París, Denoël, 1960.

Benayoun, Robert, *Érotique du surréalisme,* París, Pauvert, 1965, 1978.

Benjamin, Walter, «Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne» (1929), en *Mythe et Violence,* París, Les Lettres Nouvelles, 1971.

Blanchot, Maurice, *La Part du feu,* París, Gallimard, 1949 [*La parte del fuego,* Madrid, Arena, 2007].

—, *L'Espace littéraire,* París, Gallimard, 1955 [*El espacio literario,* Barcelona, Paidós, 2004].

Bréchon, Robert, *Le Surréalisme,* París, Armand Colin, 1971.

Caillois, Roger, *Approches de l'imaginaire,* París, Gallimard, 1974.

Camus, Albert, *L'Homme révolté* (1951), París, Gallimard, 1963 [*El hombre rebelde,* Barcelona, Círculo de Lectores, 2000].

Carrouges, Michel, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (1950), París, Gallimard, 1971 [*André Breton y los datos fundamentales del surrealismo,* Madrid, Gens, 2008].

—, *Les Machines célibataires,* París, Le Chêne, 1976.

Daumal, René, «Lettre ouverte à André Breton sur les raports du surréalisme et du Gran Jeu», en *Le Gran Jeu,* nº 3, automne 1930, pp. 76-83.

Decottignies, Jean, «L'œuvre surréaliste et l'idéologie», en *Littérature,* nº 1, février 1971, pp. 30-47.

Dupuis, J. F., *Histoire désinvolte du surréalisme,* París, Paul Vermont, 1977.

Durozoi, Gérard y Lecherbonnier, Bernard, *Le Surréalisme, théories, thèmes, techniques,* París, Larousse, 1971 [*El surrealismo,* Madrid, Guadarrama, 1974].

Eigeldinger, Marc, *André Breton. Essais et témoignages,* Neuchâtel, La Baconnière, 1970.

—, «Poésie et langage alchimique chez André Breton», en *Mélusine,* nº 2, 1981.

—, *Entretiens sur le surréalisme,* colloque de Cerisy sous la direction de Ferdinand Alquié (1966), París, Mouton, 1968.

Gauthier, Xavière, *Surréalisme et Sexualité,* París, Gallimard, 1971.

Houdebine, Jean-Louis, «Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste», en *Tel Quel,* nº 46, 1971.

Janover, Louis, *Surréalisme, art et politique,* París, Galilée, 1980.

Jouffroy, Alain, «Quel est le critère de la surréalité? Le modèle intérieur», en *XXe siècle,* nº 42, 1974.

—, *Le Surréalisme,* París, Editions du XXe siècle, 1975.

Legoutière, Edmond, *Le Surréalisme,* París, Masson, 1972.

Legrand, Gérard, *André Breton en son temps,* París, Le Soleil Noir, 1976.

Masson, André, *Le Rebelle du surréalisme. Ecrits,* París, Hermann, 1976.

Monnerot, Jules-Marcel, *La Poèsie moderne et le sacré,* París, Gallimard, 1945.

Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme* (1945), París, Le Seuil, 1972.

—, *Histoire du surréalisme. Documents surréalistes,* París, Le Seuil, 1948 [*Historia del surrealismo,* Barcelona, Ariel, 1975; Valencia, Ahimsa, 2001].

Passeron, René, *Encyclopédie du surréalisme,* París, Somogy, 1975 [*Enciclopedia del surrealismo,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1982].

Pierre, José, *Le Surréalisme,* Éditions Rencontre, 1965 (t. 21 de *L'Histoire de la peinture* de Éditions Rencontre) [*El surrealismo,* Madrid, Aguilar, 1970].

—, *Tracts surréalistes,* París, Losfeld, 1980-1982; Lausanne, 1966.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme,* París, José Corti, 1940 [*De Baudelaire al surrealismo,* Madrid, FCE, 1983].

ROLLAND DE RENÉVILLE, André, «Dernier état de la poésie surréaliste», en la *N.R.F.,* février 1931.

—, *L'Expérience poétique,* París, Gallimard, 1938, 1968.

SARTRE, Jean-Paul, «Qu'est-ce que la littérature?», en *Situation II,* París, Gallimard, 1947.

SCARPETA, Guy, «Limite-Frontière du surréalisme», en *Tel Quel,* nº 46, 1971.

STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique,* París, Gallimard, 1970 [*Relación crítica: psicoanálisis y literatura,* Madrid, Taurus, 1974].

TISON-BRAUN, Micheline, *Dada et le surréalisme. Textes théoriques sur la poésie,* París, Bordas, 1973.

REVISTAS

Change 7, 1970 (número especial sobre el surrealismo).

Europe, «Le surréalisme», nº 475-476, novembre-décembre 1968.

Mélusine, Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme, Lausanne, L'Âge d'Homme, nºs 1 a 5, 1978-1984.

N.R.F., «André Breton et le mouvement surréaliste», nº 172, 1 avril 1967.

Obliques, «La Femme surréaliste», nº 14-15, 4º trimestre 1977.

Opus international, «Surréalisme international», nº 19-20, octobre 1970.

Tel Quel, nº 46, été 1971.

OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS INCLUIDAS POR ADONIS EN ESTE LIBRO

TEXTOS NO ÁRABES:

ARAGON, Louis, «Une vague de rêve», en *Commerce,* otoño, París, 1924.

—, *Le Paysan de Paris,* París, Gallimard, 1928 [*El campesino de París,* Barcelona, Bruguera, 1979].

—, *Traité du style,* París, Gallimard, 1926 [*Tratado de estilo,* Madrid, Ardora, 1994].

BARTOLI-ANGLARD, Véronique, *Le Surréalisme,* París, Nathan, 1989.

Bataille, Georges, *Acéphale,* 1939.

—, *Le coupable,* París, Gallimard, 1961 (2ª ed.) [*El culpable,* Madrid, Taurus, 1986].

—, *Sur Nietzsche. Volonté de chance,* París, Gallimard, 1976 [*Sobre Nietzsche. Voluntad de suerte,* tr. de Fernando Savater, Madrid, Taurus, 1979; reimp. 1989].

Bayard, Jean-Pierre, «L'expérience visionnaire d'Arthur Rimbaud», en *Questions,* París, 1990 (nº especial sobre el pensamiento visionario).

Béhar, Henri y Carassou, Michel, *Le surréalisme,* París, Librairie Générale Française, 1984.

Blanchot, Maurice, «Continuez tan qu'il vous plaira», en la *N.R.F.,* 1953.

—, *Réflexions sur le surréalisme. La Part du feu,* París, Gallimard, 1949 [*La parte del fuego,* Madrid, Arena Libros, 2007].

Boiffard, J. A., Éluard, P. y Vitrac, R., «Préface» a *La Révolution surréaliste,* nº 1, 1er, décembre 1924.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme: Premier Manifeste* (1924), *Second Manifeste du surréalisme* (1929), París, Gallimard, 1972 [*Manifiestos del surrealismo,* Madrid, Visor Libros, 2002].

—, *Légitime Défense,* París, Éditions surréalistes, 1926.

—, *Nadja* (1928), en *Oeuvres complètes,* París, Gallimard, 1988 [*Nadja,* Barcelona, Círculo de Lectores, 2002].

—, *Les Vases communicants* (1932), París, Gallimard, 1970 [*Los vasos comunicantes,* Madrid, Siruela, 2005].

—, *Point de jour* (1934), París, Gallimard, 1970.

—, *L'Amour fou,* París, N.R.F., 1937 [*El amor loco,* Madrid, Alianza, 2005].

—, *Arcane 17* (1945-1947), París, U.G.E. «10/18», 1965.

—, *Entretiens,* París, Gallimard, 1952; reed. 1973

—, *Le Surréalisme et la peinture,* París, N.R.F., 1962 (nouvelle édition), 1980, París, Gallimard, 1981.

—, *Oeuvres complètes,* París, Gallimard, 1988; reed. ampliada, 1999, 3 v.

Brunel, Pierre, «Arthur Rimbaud», en *Europe,* nº 746-747, juin-juillet 1991 (número especial sobre Rimbaud), .

Certau, Michel de, *La fable mystique,* París, Gallimard, 1982.

Doumayrou, Guy-René, «Surréalisme, Esotérisme», en *Docsur,* nº 8, avril, París, 1989.

Éluard, Paul, *L'Evidence poétique,* en *Oeuvres complètes,* París, Gallimard, 1968.

Guerdon, David, «L'itinéraire alchimiste d'Arthur Rimbaud», en *Rimbaud multiple,* ed. de D. Bedou y J. Touzot, París, 1986.

Izutsu, Toshiko, *Unicité de l'Existence et création perpetuelle en mystique islamique,* tr. inglesa de Marie-Charlotte Grandry, París, Les Deux Océans, 1980.

JAMES, William, *Questions de l'esprit visionnaire,* París, Albin Michel, 1990.

MICHAUX, Henri, *Connaissance par les gouffres* (1961), París, Gallimard, 1967, 1983 [*Conocimiento por los abismos,* tr. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, 1972].

PASCAL, Blas, *Pensées,* París, ed. de Victor Giraud, G. Crès et Cíe, 1924; París, Hachette, 1950; ed. de Léon Brunschvicg, París, Garnier-Flammarion, 1976 [*Pensamientos,* tr. de Juan Domínguez Berrueta, Buenos Aires, Aguilar, 1966; Madrid, Espasa-Calpe, 1995].

PÉRET, Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime,* París, Albin Michel, 1956.

RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme,* París, José Corti, 1940 [*De Baudelaire al surrealismo,* Madrid, FCE, 1983

RIMBAUD, *Poésies; Une saison en enfer; Illuminations, et autres textes;* prefacio de Paul Claudel; ed. de Pascal Pia, París, Gallimard, 1961 (reed. 1965, con prefacio de René Char; reed. 1973) [*Una temporada en el infierno,* Madrid, Visor, introducción y traducción de Gabriel Celaya, 1985].

—, *Oeuvres complètes,* ed. de Antoine Adam, París, Gallimard, 1972 (reed. 1999) [*Obra completa: prosa y poesía,* Barcelona, Ediciones 29, 1979; edición bilingüe].

ZOTZ, Volker, *André Breton,* París, Somogy, 1991

TEXTOS ÁRABES[1]

AFIFI, Abu l-Ala', «Ibn Arabí fi dirasati» [Ibn Arabí en mis estudios], en el libro conmemorativo *Muhí l-Din Ibn Arabí,* El Cairo, 1989.

AMILI (AL-), *Baha' l-Din b. Husain b. 'Abd al-Samad, Machmuat al-rasail* [Colección de epístolas], ed. de Muhí l-Din al-Kurdi, El Cairo, 1910.

ANSÁRI (AL-) al-HARAWI, Abd Allah, *Kitab manázil al-sa'irin [Las etapas de los caminantes hacia Dios],* ed. crítica y traducción con el título de *Les étapes des itinérants vers Dieu* del dominico Serge de Laugier de Beaurecueil, El Cairo, 1962.

ATTAR, Farid al-Din, *Mantiq al-tayr: Mantic Uttair: ou Le Langage des oiseaux: poème de philosophie religieuse,* traducido del persa por Garcin de Tassy, 1857 (París, Imprimerie Impériel, 1863), reimp. París, Éditions d'Aujourd'hui, 1975.

BADAWI, Abd al-Rahmán, *Xathat al-sufía [Dichos teopáticos o paradójicos de los sufíes],* El Cairo, 1949.

CORÁN, El, versión de Julio Cortés, Barcelona, Herder, 1999.

[1] Cuando Adonis no da la referencia completa del texto citado, la damos nosotros y añadimos en ocasiones datos sobre versiones españolas, francesas e inglesas consultables [N.T.].

Gurab (al-), Mahmud, *Al-Hubb wa-l-mahabba al-ilahía [El amor y el amor divino],* Damasco, 1983.

Hakim, Suad, *al-Mu'yam al-sufi [Diccionario sufí],* Beirut, 1981.

Ibn Arabí, *Daja'ir al-a'láq fi Turyumán al-axuaq [Tesoro de objetos preciosos. Sobre El intérprete de los deseos]*, ed. de M. I. al-Xaqari, El Cairo, 1995.

— «Fi maarifat maqam al-mahabba», capt. 178 de *al-Futuhat al-makkía,* v. II, de la ed. de Beirut, Dar al-Fikr, s.a. 4 v. (versión española de Mª Marrade, *Ibn Arabí. Tratado del Amor,* Barcelona, Edicomunicación, 1988, a partir de la francesa de M. Gloton, *Le traité de l'amour,* París, Albin Michel, 1986).

—, *al-Futuhat al-makkía [Las revelaciones de La Meca],* ed. de Osmán Yahia e Ibrahim Madkour, El Cairo, 1972-1977, 5 v.; Beirut, Dar al-Fikr, s.a. 4 v.

—, *Inxa' al-dawa'ir [La producción de los círculos]; La production des cercles,* intr., trad. y ed. del texto árabe por M. Gloton y P. Fenton, París, Éditions de l'Éclat, 1996.

—, *al-Isra' ilà l-maqam al-asrà [El viaje nocturno a la suprema estancia],* en *Rasail Ibn Arabí,* ed. de M. Xihab al-Din al-Arabí, Beirut, Dar Sadir, 1997, pp. 171-235; ed. de Su'ad al-Hakim, Beirut, Randa, 1988.

—, *Kitab al-mim wa-l-waw wa-l-nun [Libro de las letras mim, waw y nun],* en *Rasail Ibn Arabí,* ed. de M. Xihab al-Din al-Arabí, Beirut, Dar Sadir, 1997, pp. 106-116.

—, *Kitab al-ya' [Libro de la letra ya'],* en *Rasail Ibn Arabí,* ed. de M. Xihab al-Din al-Arabí, Beirut, Dar Sadir, 1997, pp. 137-147.

—, *Mawaqi' al-nuyum [Las órbitas de los astros],* El Cairo, 1965.

—, *Muhadarat al-abrar wa-musamarat al-ajiar [Lecciones de piadosos y tertulias de virtuosos],* Beirut, Dar Sadir, s.a. 2 v.

—, *Risala la yu'awwal alay-ha (Tratado sobre lo que no ofrece confianza),* en *Rasail Ibn Arabí,* ed. de M. Xihab al-Din al-Arabí, Beirut, Dar Sadir, 1997, pp. 248-260.

—, *Tach al-rasil wa-minhay/manahich al-wasail [Corona de epístolas y vías metódicas],* El Cairo, 1328 H., en Maymu' al-rasail.

—, *al-Tanazzulat al-mausilía [Los descendimientos de Mosul],* ms. 3721 de al-Maktaba al-Zahiría de Damasco.

—, *The Turjuman al-Ashwaq,* ed. y tr. de R. A. Nicholson, Londres, 1978; *El intérprete de los deseos,* tr. al español de Carlos Varona Narvión, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2002.

Hallach (al-), al-Husain Ibn Mansur, *al-Diwán, iali-hi Kitab al-tauasín [Diwan seguido del Kitab al-tauasín],* ed. revisada y aumentada por K. M. al-Xaybi (de su propia ed. del *Diwán* en Bagdad, 1974, y de la de al-Tauasín por Paul Nwyia, Beirut, 1972), Colonia, al-Yamal, 1997; *Diwán wa-iali-hi ajbaru-hu wa-tawsínu-h,* intr. y ed. de Saadi Dannawi, Beirut, Dar Sadir, 1998; versión castellana de Leonor Calvera, Hallaj, *Diwan,* Rosario (Argentina), Ediciones del Peregrino, 1981, a partir de la trad. francesa de Louis Massignon de 1955 (París, Seuil, 1981); ed. y tr. del

árabe de Milagros Nuin y Clara Janés: Mansur Hallay, *Diván,* Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2002.

IBN AYIBA, *Iqaz al-himam fi xarh al-hikam [Despertar de las intenciones. Comentario a Las sentencias],* El Cairo, s.a.

IBN AL-AZIR, *Dia l-Din, al-Mazal al-sa'ir fi adab al-katib wa-l-xa'ir [El modelo vigente. Instrucción del secretario y del poeta]*, ed. de M. M. Abd al-Hamid, Beirut, 1990, 2 v.; ed. de Ahmad al-Haufi y Badaui Tabbana, El Cairo, Dar al-Nahda al-Misría, s.a.

IBN FARIS, Ahmad, *Mu'yam maqaís al-luga [Diccionario de normas del lenguaje],* Beirut, Dar al-Fikr, 1979, 6 v.; ed. de A. S. Muhammad Harun, Damasco, Ittihad al-Kuttab al-Arab, 2003, 6 v.

IBN MANZUR, *Lisán al-'arab [El lenguaje de los árabes],* El Cairo, Dar al-Maarif, 1981, 6 v.

IBN RAXÍQ, *al-'Umda fi mahasin al-xi'r wa-adabi-hi wa-naqdi-h [El argumento principal, acerca de las bondades de la poesía, sus normas y su examen],* Beirut, Dar al-Yil, s.a.

IBN TAIMÍA, *al-Fatawa [Fetuas],* II/239, Riyad, 1382 H. (=1962-3).

—, *Maárich al-wusul [Grados de la unión],* El Cairo, 1387 H.

—, *Machmuat al-rasail wa-l-masail [Colección de epístolas y cuestiones],* I, ed. de Muhí l-Din al-Kurdi, El Cairo, 1910.

—, *Risalat al-'ubudía [Epístola sobre la condición de siervo],* Damasco, Manxurat al-Maktab al-Islami, 1926.

JALIL (AL-), ibn Ahmad, *Kitab al-'ayn [Libro de la letra 'ayn],* Beirut, Dar Ihia' al-Turaz al-Arabí, s.a.

KALABADHI (AL-), Abu Bakr, *al-Taarruf li-madhhab ahl al-tasawwuf [Instrucción sobre vía de los sufíes],* El Cairo, 1960; Beirut, 1980.

KUMUXJÁNAWI (AL-), Dia l-Din Ahmad b. Mustafa, *Yami' al-usul [Compendio de fundamentos],* El Cairo, 1920.

LISÁN AL-'ARAB, v. Ibn Manzur

MAQAÍS AL-LUGA, v. Ibn Faris

NIFFARI (AL-), *Kitab al-mauaqif wa-Kitab al-mujatabat [Libro de las actitudes y Libro de los discursos],* ed. A. J. Arberry, El Cairo, 1935.

QUDAMA ibn Yáafar, *Naqd al-nazr [Examen de la prosa],* ed. de T. Husain y Abd al-Hamid al-Abbadi, El Cairo, al-Yami' a al-Masría-Kullíat al-Adab, 1933.

—, *Naqd al-xi'r [Examen de la poesía],* ed. de S. A. Bonebakker, Leiden, 1956.

RUMI (AL-), Yalal al-Din, *al-Maznawi,* versión parcial al árabe del original persa por M. Abd al-Salam Kafafi, Beirut, al-Maktaba al-Masría, 1966, v. I; tr. completa al árabe de Ibrahim al-Dasuqi Xatta, El Cairo, 1997, 6 v.; de entre las variadas versiones, casi todas parciales existentes, destacamos la traducción completa del persa al inglés realizada por R. A. Nicholson, 1925.

Sarrach (al-), A. N., *al-Luma' fi l-tasawwu [Los resplandores, acerca del sufismo],* ed. de R. A. Nicholson, Leiden, 1914.

Sibawaihi, *al-Kitab [El libro],* vol. I, ed. de A. S. M. Harun, Beirut, s.a.

Suhrawardi (al-), Xihab al-Din, *Risala al-Gurba al-garbia [Epístola del Exilio occidental]; Le Récit de l'Exil occidental,* texto árabe y tr. francesa de Henri Corbin, en *Opéra metaphysica et mystica,* Teherán-París, 1977, I, pp. 173-297.

Quxairi (al-), *Al-Risala al-quxairía [Epístola de al-Quxairi]: al-Risala ilà yama'at al-sufia bi-buldan al-islam [Epístola a la comunidad sufí de los países del islam],* El Cairo, 1290 H. (=1873-4); El Cairo, Bulaq, 1984; Beirut, 1990.

—, *al-Tahbir fi l-tadkir. Xarh asma' Allah al-husnà [El recordatorio ornado. Comentario de los bellos nombres de Dios],* ed. de Ibrahim Busiumi, El Cairo, Maktabat Alam al-Fikr, 1993; ed. de Abd al-Wariz Muhammad Ali, Beirut, Dar al-Kutub al-Ilmía, 1999; reed. 2005.

Yuryani (al-), Abd al-Qáhir, *Asrar al-balaga [Los secretos de la elocuencia],* ed. de M. R. Ridá y M. A. A. al-Nayyar, El Cairo, 1977.

—, *Dalail al-iyaz [Pruebas de la inimitabilidad* (del Corán)], ed. de M. Abduh, M. M. al-Xanqiti y M. R. Ridá, Beirut, 1978.

Yuryani (al-), al-Xarif, *Kitab al-Taarifat [Libro de las definiciones],* reed. fascm. de la 1ª ed. de G. Flügel de 1845, Beirut, 1990.

Este libro,
séptimo de la colección
«el collar de la paloma»,
se presentó en Madrid
el 20 de octubre de 2008
aniversario del nacimiento
de Arthur Rimbaud

Título original:
al-Sufía wa-l-surialía
© Adonis, 1992
© de esta edición:
ediciones del oriente y del mediterráneo, octubre 2008
Prado Luis, 11
E-28440 Guadarrama (Madrid)
correo electrónico: info@orienteymediterraneo.com
web: www.orienteymediterraneo.com
bitácora: http:\\orienteymediterraneo.blogspot.com
© de la Nota introductoria y la traducción:
José Miguel Puerta Vílchez
Diseño de cubierta:
ediciones del oriente y del mediterráneo a partir
de la serigrafía *Al-Alif wa-l-Ya'*
(El Alfa y la Omega de Ibn Arabí de Murcia)
© del pintor palestino Kamal Bullata, 1983
Impreso en España